سلسلة الكوثر

د. رشيدة التريكي

الجماليات

وسؤال المعنى

ترجمة وتقديم

إبراهيم العميري



سلسلة الكوثر

د.رشيدة التريكي

الجماليات وسؤال المعنى

ترجمة وتقديم: إبراهيم العميري

الدار المتوسطية للنشر

بسم الله الرحمن الرحيم

الكتاب : الجماليات وسؤال المعنى

الكاتب : د.رشيدة التريكي

ترجمة وتقديم :إبراهيم العميري

الطبعة الأولى: 2009 م ـ 1430 هـ

مدير النشر: عماد العزالي

تصميم الغلاف و الكتاب : ريم بن عامر

الترقيم الدولي للكتاب : 978997388968-3

الدار المتوسطية للنشر تونس

5 شارع شطرانة 2073 برج الوزير أريانة

الهاتف: 880 698 70 216 00 الفاكس: 633 698 70 216 00

البريد الإلكتروني: medi.publishers@gnet.tn

Mediterranean Publishers -Tunis Tunisia

5 Avenue Chotrana 2073 borj elouzir Ariana

Tél.: 00216 70 698 880 - Fax : 00216 70 698 633

E-mail : medi.publishers@gnet.tn

المؤلفة الدكتورة رشيدة التريكي .

. استاذة جامعية بجامعة تونس .

. رئيسة الجمعية التونسية للجماليات والانشائية،

. تشرف على وحدة البحث «الفن والتواصل» التابعة لجامعة تونس.

. متخصصة في الجماليات وعلاقاتها بالايتيقي والسياسي.

. نشرت العديد من الكتب «حول» الجماليات والسياسة في عصر النهضة«حول» الممارسات الفنية المعاصرة «حول» النظريات الجمالية الحديثة والمعاصرة(الحداثة الجمالية ، الانشا ئية، الفن التشكيلي المعاصر في تونس وفي العالم).

نشرت كتابها الأخير«الصورة» في دار النشر لاروس بباريس.

. لها العديد من المقالات في المجلات والدوريات العلمية المتخصصة في تونس وفرنسا.

المترجم ابراهيم العميري.

. استاذ مبرز، باحث في الجماليات المعاصرة.

. متحصل على شهادة الدراسات المعمقة في الفلسفة من جامعة تونس، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، (اختصاص جماليات) حول «منزلة الفن في الفلسفة المعاصرة من خلال أعمال دولوز . نموذج فن الرسم لدى فرانسيس بيكون».

. عضو بالهيئة المديرة للجمعية التونسية للدراسات الفلسفية.

. نشر العديد من المقالات حول الفلسفة، الفن و تاريخه والنظريات الجمالية في كتب جماعية ومجلات علمية متخصصة(المجلة التونسية للدراسات الفلسفية . تونس) ، اوراق فلسفية(مصر).

. شارك في العديد من الملتقيات والندوات العلمية حول قضايا الفلسفة المعاصرة في تقاطعها مع الممارسات الفنية الراهنة.

تقديم

أية مشروعية يستند إليها، اليوم، الخطاب الفلسفي لتأسيس اهتمامه بالجمالي في مختلف أبعاده الفكرية والعملية ؟ وأية قيمة لتفكير فلسفي ينشد ماهو كوني وماهو إنساني، بحصر المعنى، في كل الممارسات الإنسانية أنّى كان مجالها وأنّى كان مسارها وأنّى كانت غاياتها ؟ وهل يجد، الفيلسوف، راهنا، وهو «صديق الحكمة»، منزلته ضمن واقع إنساني يواجه «أزمة معنى» و «أزمة قيم» تهدد وجوده كخطاب مشرع بل وجود الانسان كقيمة أساسية تمثل شرط إمكان كل أنماط القول والفعل في انفتاحها اللامحدود على ممكنات الحضورالإبداعي في تجلياته المتنوعة سواء أكانت فلسفية أوعلمية أوفنية؟ وأين يكمن الدور المميز للسؤال الفلسفي في عالم الفن: هل في التوضيح؟ أم في التبرير؟ أم في التأويل وإنشاء المعنى؟

مثلت هذه التساؤلات محور اهتمام الدكتورة والجامعية رشيدة التريكي في هذا المؤلف الهام الذي نقدم اليوم على ترجمته وتقديمه للقارئ العربي إثراء للمكتبة العربية بالبحوث الجادة والأعمال النوعية سواء من حيث الحقل المعرفي والمنهج العلمي أومن حيث فرادة الأسلوب والموضوع. تعد رشيدة التريكي من أهم المختصين، الآن، في الفلسفة والجماليات بالجامعة التونسية. وتعتبر أعمالها المنشورة ، في أغلب الأحيان في لغة فولتير، من أهم المراجع للباحثين

المتخصصين في عصر النهضة وترابطاتها بالحداثة في دلالتها السياسية والفنية والأخلاقية (مؤلفها «الجماليات والايتيقا في عصر النهضة» تونس 1987 .)، وفي الممارسات الفنية المعاصرة (انظر المؤلف الذي أشرفت على نشره «أية أنواع من التفكير توجد اليوم في الممارسات الفنية؟» تونس 2002) وفي علاقة التراث بالإبداع حيث تشرف على العديد من الدوريات المتخصصة في الغرض سواء في فرنسا أو في تونس (مثل دورية «تراث وإبداع»). كما أنجزت العديد من الكتب الدورية الجماعية التي تتحمل مسؤولية نشرها إضافة الى الملتقيات الدولية السنوية حول الإشكاليات الجديدة التي تطرحها الفنون المعاصرة خصوصا في الرسم والمسرح والسينما ضمن وحدات البحث الجامعية (مثل وحدة البحث «الفن والتواصل» التابعة لجامعة تونس.) وفي إطار بحوث وملتقيات «الجمعية التونسية للجماليات والإنشا ئية» (آخرها ملتقى حول «شروط التفكير في علاقة الجمالية المعاصرة بقضايا البيئة اليوم»).

لذلك يعد الانكباب على أعمالها الفلسفية والجمالية فرصة تسمح بالوقوف عند المبادئ النظرية التي تعالج الدكتورة رشيدة التريكي على ضوئها مدى أهمية القول الفلسفي حول الفن وبإبراز منزلة الممارسات الفنية المعاصرة في نحت المعنى وإرساء الدلالة وتوطين القيمة، وكل هذا بحثا عن شروط الحكم الجمالي وعن مولد الأثر الفني وعن السيرورات المتحكمة في مدار كل جمالية ممكنة وموطن كل حكم وكل فعل تمعين مهما كان مجاله.

ويمثل هذا الكتاب «الجماليات وسؤال المعنى» نوعا من التأليف المكثف لجملة الإشكاليات الفلسفية والجمالية التي تحكمت في مختلف الفنون وفي مختلف الأنساق الفلسفية في علاقاتها مع التجربة الجمالية في كل أبعادها (الفنان، المتلقي، المواد، مسار الإبداع، الظرف التاريخي). وأولى هذه الإشكاليات تتعلق بطبيعة العلاقة بين عالم الفنون وعالم الحكمة: ماحاجة الفنان والمتلقي بل والأثر

الفني نفسه بخطاب غريب عنه تمشيا وأفقا ؟ تقدم الدكتورة رشيدة التريكي إجابة دقيقة فيها كثير من الإثراء والعمق الذي يكشف مدى إلمامها بتفاصيل التجربة الفنية:تأريخاللثورات الشكلية وتأصيلا نظريا لتقاطعات الجمالي مع الفلسفي. إنها تعمل من أجل بيان «ما يثري في النظري البعد الجمالي» وما «تقدمه مغامرة الفن للعمل الفلسفي». ثاني هذه الإشكاليات يرتبط بطبيعة الحكم الجمالي وشروط نجاحه: ماهي علاقة الثورات الفنية بالحكم الذوقي ؟ وهل من المشروع إعتباركل ثورة في الفن ثورة في الذوق ؟وما هو «دور نقاد الفن ومؤرخيه» في هذا المستوى ؟

لا تكمن قيمة هذا الكتاب فيما يقدمه للقارئ من معرفة دقيقة بالتيارات والمدارس الجمالية ومميزاتها الفنية والإبداعية فقط. ولا تنحصر إضافاته فيما يبرزه من أوجه الصدى بين ما هو فلسفي من جهة وما هوفني من جهة أخرى، بل هو يتعدى ذلك ليقف عند قضايا الإبداع والتلقي في علاقتها بالإنسان وبالثقافة عموما.

يكشف هذا الكتاب عن عمق إطلاع المؤلفة على مختلف الأنساق الفلسفية والنظريات الجمالية وعلى دراية كبيرة بمميزات الممارسة الفنية. كما يبرز طبيعة التقابلات والتقاطعات والآفاق التي يفتحها الأثر الفني. إن الأسئلة الملحة المتعلقة مثلا بعلاقة الفن بالحداثة وما بعد الحداثة، بعلاقة ما هو فني بماهو إيتيقي، سياسي أوإيديولوجي، أو بطرق «تقارب حقل الأخلاق والجماليات»، بعلاقة الفن «بالمخزون التراثي لمجتمع معين»، بدور بعض النظريات الفلسفية الفنية في الكشف عن شروط الحكم الجمالي(هيوم)، بعلاقة الفن بالعرضي والصدفة واللامتوقع (أرسطو، كايوا)، بعلاقة الأثر الفني بالمقولات المؤسسة للفلسفة المعاصرة(مثل مفاهيم الإختلاف والصيرورة والتعدد والحدثي)، إن كل تلك الأسئلة وغيرها من القضايا تجد في هذا الكتاب بلورة وتشخيصا وتحديدا دقيقا لمشروعيتها. بل إن رشيدة التريكي تقدم للقارئ إجابات وتحليلات وتوضيحات

قل توفرها في العديد من الإصدارات ذات الحجم الكبير.

إنها تعرض تصورات نظرية عميقة حول أسئلة الحكم الجمالي والذوق والمسار الإنشائي للإبداع، وكل هذا من أجل الإمساك بحقل المعنى في عالم الجماليات أساسا ولكن دون إهمال مختلف أبعاده الفلسفية، الأخلاقية، السياسية في تجاورها وتفاعلها مع التجربة الجمالية تمشيا، أثرا فنيا مكتملا وجمهورا متلقيا.

مقدمة

يبدو اليوم، أكثر من أي وقت مضى، وأمام تعدد وتباين الإنتاجات المنضوية راهنا تحت القاسم المشترك الفن المعاصر، أنه من الضروري إعادة التفكير في بعض المعايير التي تجعل ممكنا بعض أشكال التقويم والتقدير، تجعلها قادرة على إبراز الاختلافات. إذ من الصعب على الفكر أن يكتفي بتعبير حر عن الأذواق حيث ينتج كل واحد تقييماته الخاصة دون عودة إلى شروط الحكم الجمالي المنزه عن كل غرض كما فكر فيه كانط في لحظة معينة من تاريخ المحسوس ودون الاعتماد على البعد التحطيمي أو النقدي للفن كما بلوره منظرو مدرسة فرانكفورت والظاهراتية.

إن هذا الموقف الذي تدافع عنه اليوم «جمالية التعدد التوافقي» [1] يصعب القبول به. وهو موقف يضع في الصدارة البعد الديمقراطي للحكم في وجه تعدد الأشياء الثقافية التي دخلت «سوق الفن»، ويرفض كل لجوء إلى نظرية نقدية أو تأملية اعتبرت بالية لأنها تقدس في الوقت نفسه الفن والقاعدة الجمالية التي تمنحه صفة الأثر الفني.

وإذا كان هذا الموقف يستجيب للظرف الاجتماعي ـ السياسي للتعددية والليبرالية فإن هذا التصور يحمل اختزال علاقتنا بالفن في تلق يتم في لامبالاة وفي حكم يكتفي بتقرير انتساب هذا الإنتاج أو ذاك للفضاء الواسع للثقافة أو أحد عناصرها المكونة. [2]

لهذا من المهم أن نعيد طرح سؤال القيمة وأن نفحص من خلال طرق

أشكلة الفن غاية المقترحات التي اعتمد عليها للقطع مع اللامبالاة ومع التساوي بين إنتاجات مختلف المجالات الفنية: إن مختلف هذه التشريعات ذات الأساس الأنطولوجي سواء أكانت تجريبية أو جمالية، هي تشريعات أخذت، في كل مرة، على عاتقها المحسوس والفرادات لتسجيلها في حقل تقاسم المعنى.

سنذكر في هذا الكتاب الصيغ الكبرى المحددة لهذا التقاسم للمعنى مع بيان مفترضاتها الخارجية عن الفن، ومع إبراز راهنية تساؤلها ومواطن عجزها أمام مادية وحداثية كل أثر فني.

وإذا كان سؤال المعنى، وفاء للطابع الشكلي للدلالة، قد أخفى أحيانا الوجود الواقعي للإنتاجات الفنية، فإن هذا التساؤل يبقى ممكنا وفاعلا عند النظر للأثر الفني في بعده الإنشائي. وتبعا لذلك، ودون السقوط في التحاليل التجريبية أين تنكشف شخصية كل أثر، فإن المقاربة الإنشائية تمكن من تبصر الإنتاجات الفنية في ما هو لافت للنظر فيها، مع الانتباه إلى مسار الإبداع المتمكن منه من خلال التقنيات، علم المواد، دور الصدفة والضروريات واستثمار الكاتب. لقد توسع المعنى إذن إلى مجال تشييد القيم التي استعيدت وأصبحت فاعلة وحية بواسطة التلقي.

يفهم، في هذا التقارب بين الدراسة الإنشائية والبعد الجمالي، كل أثر فني لافت للنظر في اختلافه كأثر فني وهو في نفس الوقت مستقل وراسخ البنية.. إن التفكير في ممارسة الفنون كمجال مستقل يكشف أيضا عن ظاهرة الإبداع كشكل نموذجي لمقاومة ألوان الاغتراب الاقتصادية والتواصلية، هذه الأخيرة حولت بيئتنا أكثر فأكثر إلى كون من السلع يتمثل في هذا النسق الأحادي والمسوي بين التمثلات والأذواق ومن ثمة علاقتنا بالعالم. إن تمشي الإبداع بانفلاته عن نظام التوقع والحساب يأخذ إذن شكل مقاومة للأداتية.

أليس هذا هو أحد عوامل تكون الحداثة الجمالية ؟ لقد تأسست الحداثة

من خلال وضع منزلة الأثر موضع تساؤل وذلك عبر التحطيم للتمثل الكلاسيكي. وهذا التكفل بسؤال الفن من طرف الفنانين أنفسهم ومن طرف النظرية النقدية وضع في الواجهة البعد الاحتجاجي للإبداع. أليس الفن في نهاية الأمر هو ما يفلت من العقلانية الكليانية والأداتية ليفتح فضاء الاستقلالية واللامبالاة؟

إن قيمة كل أثر فني بالنسبة للمبدع والمتلقي توجد في هذا السلوك الحر والمشيد للمعنى الذي ينتج حقائق خارج كل الماقبليات. إن التجربة التي تعود في تعريفها إلى معنى الاختبار توقظ فينا ذاتية فاعلة مما يشرع للتساؤل : ألا تتحدى بذلك الصيغ التقليدية للتقويم؟

إن هذه ا لصيغ الخاضعة لقواعد مفروضة مسبقا غريبة في الواقع عن التجربة الجمالية. وتمثل هذه الأخيرة تلك القدرة على تحويل أشياء العالم إلى أشياء جميلة وهو ما يقوم به كل مبدع. ووحده الإدراك الجمالي يستطيع الإمساك بتلك التجربة دون اكتراث باستعمالها ودون اهتمام بالمعنى الذي يمكن إسناده لها.

إن إزالة المعنى المسقط لا توجد فقط في الأشياء الجاهزة أو في التركيبات الكبرى أو في بعض الإبداعات إذ المعنى المسقط يوجد في كل صيغة للتعبير الفني حتى الأكثر فنية : إن مجرد التمثل، التشكيل للعالم هو بعد نزع للتوطين لأنها تحرره من صنمية الحضور والمعنى.

تجدد ما بعد الحداثة، بكشفها الطابع المهيمن للمعنى وللممارسات الفنية المتمردة عن الخطاب التفسيري، سؤال الأثر الفني وتلقيه أمام تكاثر الإنتاجات الثقافية والصور، وهي تدعو اليوم أكثر من أي وقت مضى إلى إعادة التفكير في المعنى والقيمة من خلال التجربة الفنية.



الفصل الأول
الفن والفلسفة

يتجاوز اهتمام الفلسفة بالفن مجرد التفكير في الأسس وفي معنى تجربة معينة. إن الطابع الحسي والمعنوي في الوقت نفسه للفن، إضافة إلى منزلته التي ترتبط في الآن نفسه بما هو عرضي وبما هو ضروري خاص بكل إبداع، يطرح أسئلة جوهرية تتعلق بسؤال إنتاج القيم في دائرة تقاسم المعنى ونسق علاقات الفيلسوف والفنان بالبعد التشييدي لنشاطهما. سنعالج في هذا القسم ما تقدمه مغامرة الفن باعتبارها تشييداً لقيم ولمعان للعمل الفلسفي، وما يثري، في النظري، البعد الإبداعي.

1 ـ الفنان والفيلسوف

إذا كان اليوم، ودون تحرج من فكرة فلسفة أولى، قد أمكننا اعتبار عمل الفلسفة كخلق للمفاهيم بالمعنى الدولوزي، وهي مفاهيم تعتبر كمحسوسة إلى جانب الوحدات الفكرية التي ينتجها الفنان، فإن هذا يعود إلى الحضور المحتشم أحيانا والمعلن أحيانا أخرى بأن الفيلسوف قد نشط دائما في مناطق الفن. وسواء كان ملغزا أو مستقلا، مزحزحا ولكنه حاضر، عرضي وجوهري في نفس الوقت، فإنه يطرح مشكلا. فمن أين له هذه القدرة على إغراء الفيلسوف؟ وماذا يعني هذا الإغراء أو الافتتان؟ وما سبب كثافة حضور هذا الافتتان اليوم ؟

إن الإجابة التي تغطي بطريقة أفضل كل صور التناول الفلسفي منذ حدة أفلاطون حول الفنون والتمثل إلى شبه التأمل المعاصر، سيكون بكامله في قدرة الفنان على خلق مساويات للعالم، أو عوالم ممكنة، في فتح فضاءات للتعرف والإعلاء يعيشها الناس وكأنها عوالمهم. إن تلك الفضاءات لا يمكن أن تكون غير

مكترث بها لأنها في بعض وجوهها تتعلق بوجودهم في العالم. إن الإفتتان يأتي من أن بعض الآثار الفنية تصير كيانات ضاغطة يمثل مجرد تمظهرها حدثا. وهذا ما قصده مارلوبونتي عندما كتب في «فنومنولوجيا الإدراك:» إن رسم فان جوج قد استقر إلى الأبد، وهو خطوة قد تمت لا يمكن التراجع عنها حتى لو كنت لا أحتفظ بأي ذكرى دقيقة عن اللوحات التي شاهدتها، فإن كل تجربتي الجمالية على الرغم من ذلك ستكون تجربة شخص عرف رسم فان جوخ. ينبغي فهم هذا الاستيعاب كظاهرة غير قابلة للاختزال». إن هذا الاستيعاب يتعالى عن الظهورات والصور بالختم إلى الأبد بخاصية الوجود دون الحاجة إلى تبريرات، مرجعيات وأسس». و إذا كان الفنان يزعج أو يثير الفيلسوف الذي لا يمسك بالكائن إلا بواسطة جهازه النظري فلأنه ينتج كثافات ويفرض على حساسيتنا ضرورة نابعة من مطلق الصدفة.

ويمثل الفن، علاوة على ذلك، الحيز المفتوح للاّمحدد، بل أكثر من ذلك للعدم أو السد يم الذي يصير من خلاله المعنى ممكنا. ولا يقدر على تقديم هذا الترابط بين المعنى واللامعنى إلا الفنان لأنه يخاطر في عرضية الحياة وفي إمكانات الصيرورة أو الحدوث. ويرتسم دوما، بواسطة هذه الصورة المكررة للإختلاف، دوام الرغبة في الوجود، من خلال فرادة أسلوب ما. من ذلك إن جيل دولوز وفيلكس قتري[3] يقترحان قراءة الكوجيطو الديكارتي «كموضوع ذكر يفكر في استعماله الخاص ولا يمكن تصوره إلا من خلال خط اجتثاث ممثلا بالشك المنهجي.» يقول دولوز وقتري إن الكوجيطو «هو دوما مانبدا به في كل مرة كمحاكمة، مع إمكانية الخيانة التي تلاحقه، الإله المضلل أو الشيطان الماكر».

ولذلك فإن المهمة الفلسفية لا تتضح في أصالتها إلا على ضوء الممارسة الفنية، وتتمثل هذه المهمة في خلق المفهوم الذي يمكن أن يصدر عن العدم الذهني ومن أنواع العدم الممكنة. وحتى الفكرة الأفلاطونية في معياريتها الشمولية فهي

خلق رسَم طريقة فعله في قلب سؤال المحسوس.

غير أن الفنان، خلافا للفيلسوف، لا يبحث لاعن تفسير العالم ولا عن تحويله. إنه يخط في سيادة إبتعاده انخراط العالم فيه، أي فرادات الحضور المتعددة، والإنفتاح للأشياء بدون مفاهيم وبدون بعد نفعي. ويختبر كل أثر، في هذا الابتعاد الجوهري، صيرورته الخاصة التي تشارك في الخلق، مقياسه الوحيد. ولذلك فإن نيتشه يضع الحقيقة في هذا المكان: إنتاج الحقيقة كتقييم فاعل، كمسار لا يكتمل ألبتة والذي يتابع بدون نهاية، وهو فعل يصنع التاريخ خارج كل حتمية. إن الحقيقة ليست شيئا موجودا سابقا. إنها ما يتطلب خلقا.

يتساءل موريس بلا نشو[4] «لماذا هولدرلين، ملارمييه، رلكييه، بروتون، روني شار؟ هي أسماء تعني أن داخل القصيدة توجد إمكانية لايمكن لا للثقافة ولا للنجاعة التاريخية ولا لمتعة اللغة الجميلة أن تبرزها، إنها إمكانية لا تستطيع شيئا، تبقى وتدوم كعلامة، في الإنسان، لصعوده الخاص. تمثل هذه العلامة الإنفعال الإبداعي، تملك الذات لذاتها التي فيما أبعد من رسومات تحضيرية وآثار مكتملة ستنجز في لغة خاصة أسلوبا سيصير، ربما، هونفسه مرجعا سينشئ في مخيلة وحساسية الناس صورا جديدة ستنتهي بتأسيس تقليد وبالتحول إلى مقولات لا بل إلى نماذج. وتاريخ الفن ليس شيئا آخر غير حصيلة هذه العملية التي تحتضن تحت تصنع التنظيم، فيض العمليات الاختلافية في تمظهراتها القصوى والمشيدة أي في تأثيرها المستمر.»

إن ما تجدر ملاحظته هو أن علاقة الفيلسوف بالفن تتطور في إطار احترام هذا الاختلاف لكي يقف عند مغزاه. لقد ولّى الزمن الذي كان يطلب فيه من الأثر الفني أن يبرر أسسه أمام الاختبار النظري، وولّى أيضا الزمن الذي كان فيه الأثر الفني لا يمثل إلا فرصة لإمتحان البعد البين ذاتي ووعود الخلود من خلال الجماليات.

إن الإحتياطات المتخذة من طرف الفلاسفة لكي يستمعوا للحقائق الجوهرية للفن هي من جنس التأمل. تسمح تلك الاعتبارات، اليوم، للفلسفة بالوقوف، بعمق أكثر ونفاذ أكبر، على القيمة الإنتاجية والمشيدة لعمل الفن. لهذا تفتح الإنشائية حقلا جديدا للعلاقة بين الفلسفة والإبداع.

2 ـ ما هي الإنشائية؟

يتطلب التفكير في جوهر الأثر الفني كخلق دراسة مسار الفعل الإبداعي والبعد الجمالي في الوقت نفسه. إن هذا التوحيد في نفس الحقل المعرفي، بين الممارسة ونتائجها ليس له أساسا أي معنى إلا إذا اعتبرنا الإبداع في بعده التأسيسي لقيم غير موجودة أو جديدة. إن قدرة العمل على إيجاد قبول هي خاصية العمل المشيد للمعنى. وأن يكون هذا العمل في شكل تكرار أو حفظ أو تجديد أي مجيء فأنه يفعل كمسار تشريعي لما هو قائم ولما سيأتي.

إن التأسيس والتوضيح للفعل المزدوج:الإنتاجي والجمالي الذي يتحول إلى تشييد هو ما يسميه بول فاليري بالإنشائية La poitique. يتناول في مقاله«المعنى العام للفن»[5] الأثرالفني كإنتاج عبر طرق الاستثمار التقني والعاطفي للمبدع ـ الفنان و وساطة القدرة على التعرف والانخراط للمتلقي: ويستند في هذا للنموذج الطبي:علم الأحياء الذي يبحث في الدم (أودمويات L'hemato-poitique) ليحوله الى شكل مستقل لدراسة الفعل ولدراسة جوهر الأثر الفني.

إن هذا التفكير حول طبيعة وتكون الأثر الفني يفتح قطاعا نظريا لا يمكن أن يكون تفسيرا كليا للعالم ولاتمثلاله، ولكنه، إعتبارا للخاصية التعددية والاختلافية الخاصة بالإبداع، يتدخل ضرورة في كل حقول الممارسات القولية وغير القولية ليكشف خصوصية كل حقل منها. حاضرة في كل الحقول المعرفية والعميلة أو متعلقة بعدة فروع من العلم، مشتركة العمل، تعمل الإنشائية إذن بأفقية من خلال طبقات.

وباعتبارها تساؤلا نظريا لمسار الإبداع فإن الإنشائية كفلسفة للإبداع تفكر في تقنيات الإنشاءأوالبناء والتنظيم لحقول الإنتاج سواء كانت فضاءات الفلسفة، علوم الإنسان، العلوم الصحيحة، الفنون أو الممارسات المسماة عادية. إنها تبلور بكل وضوح شروط إمكانها وحدودها وتخرق الإختلافات في مواضيعها ومسالكها الإجرائية بالكشف عن قدرتها التاريخانية المشيدة للقيم والمعنى.

إن دور الإنشائيين الذين يباشرون إعداد تحليل الإنتاج وتأثيراته هو دور فلسفي بما أنه يكشف عن طريقة تصور مواده الخاصة ومفا هيمه. يعرَف روجي كايوا عمل الفن كمايلي:«أنه يقوم بمغامرة حيث يبقى الى آخر لحظة لايقين خطر وشاف. تستثنى من هذاالأداء الغريب النسغ والدواليب التي تتشابه في عين الأمن وبوساطة عين العمى. إن هؤلاء محرومون في الوقت نفسه من سلطة التيه وسلطة التجديد». [6]

إن أهمية وصعوبة المشروع الإنشائي كفلسفة للإبداع تتمثل في توسيع هذا التعريف إلى مجموع الممارسات الإبداعية وفي إبرازبداهة جدلية العرضي والتنظيم الذاتي التي تسكن كل سيرورة إبداعية كتقدم مشيد.

وتمكن هذه الجدلية من خرق، في الوقت نفسه، عنف العرضي وعماء المحاكاة، وهذا، داخل فضاء الإقصاء نفسه لتصور ميتافيزيقي يختزل ضرورة الإبداع في التبعية. وعليه فأن نأخذ بعين الاعتبار، داخل كل أثر، التيه والتجديد كضرورة قادمة ومنتظرة فهذا يعني الإنخراط كلية في أفق يقصي، بوساطة نفس الإجراء، من ناحية التعارض بين عالم الواقع والعالم المتخيل في انتمائه الكلاسيكي لأنطولوجيا ثنائية للوجود واللاوجود، للوجود والمظهر[7]، ومن جهة أخرى الحتمية للتمثل كتضعيف لأصل واقعي أو مثالي[8]، وأخيرا كل إدعاء ميتافيزيقي للحقيقة والقيم. لذلك فلا يمكن للإنسانية أن تشخص في كل أثر العلاقة الجدلية للوجود واللا وجود من العرض إلى الإنشاء، التي من خلالها يكون ممكنا إنتاجا أصيلا يعرض نفسه للإحساس، للممارسة وللعيش. لا يمكنها

أن تقوم بكل ذلك إلا بتجاوز الثنائية الميتافيزيقية والحتمية الميكانيكية.

والحال إن الإنشائية هي التي تكشف عملية التجاوز التي تتم من اللا وجود إلى الوجود، والعكس بالعكس، وذلك لأن الإبداع مصنوع من العرضي. وتبعا لذلك فإن كل إبداع لا يكون تجديدا، ظهورا لفرادة وهذا حتى داخل التكرار الذي يرسم هذا البون[9] لأن لها مصادرها في ما سماه روجي كايوا اللايقين المحفوف بالمخاطر، وهو ما أشار إليه من قبل أرسطو في «أخلاق نيقوماخوس» بقوله «:الفن يحب الحظ وهو(الحظ) ثروة الفن [10]». تتمثل مغامرة كل إبداع في معانقة التيه، الصدفة، العرضي، كابتعاد ضروري، منتج لتحول يرسم قطيعة مع الأشكال التقليدية. ويستمد الإبداع قدرته على إنتاج معنى جديد وقيم جديدة من مواجهته للحدود، للاّ تحدد ، ومن قدرته على الانفصال. إن هذه المغامرة الخطيرة ولكنها حيوية هي التي تمكن من أخذ مسافة أو فسحة وبالتالي الإفلات من مأسسة الإدراك، من النفعية، من الأشكال الثابتة للمعرفة، من الثقل الرمزي والمرجعي للأشياء. إنها تبرز، بالنسبة لكل إبداع، العملية الأصلية للإعتباطي وظهوره.

لقد وجد مارلوبونتي، سابقا، في الممارسة الفنية القدرة المزعزعة للإدراك العادي أو اليومي. إن إدراك الفنان الحالم مبدع لأنه يخاطر باجتثاث ثراء مختلف الأشياء الظاهرة من العدم الأصلي، لكي يمنحها للإحساس الخام بالعالم وعمله من خلال الإدراك، الرسام مثلا ، يذهب إلى الحدود القصوى، إلى آخر الحركة في التزام كلي وجسدي، للإمساك بآثار و لإجراء عودتها المزعجة للحقل المرئي[11].

3 ـ الموقف الجمالي

وفي هذا المعني فان كل إبداع يلاقي في دربه الموقف الجمالي كإختبار[12] أقل منه كإحساس، هواختبارحضور الاستقلالية، ولكن في الوقت نفسه هو، دائما ، ابتعاد يعيد للرشد الوقائع المنتجة سواء بوساطة التمشي الاقتصادي

أو بوساطة الإيدولوجيا المهيمنة. إن الإختلاف الذي يقطن الأثر الفني خاص بظاهرة الجمالية التي تتحكم في تكوين الأثر والتي تمكن التلقي وبالتالي النشاط (أي ما جعله يوجد من إحساسنا). أسمي الظاهرة الجمالية أو ظاهرة التجميل القدرة على التحويل والتغيرلأشياء العالم إلى مواضيع جمالية والتي يجريها كل مبدع والتي لا يمكن أن يمسك بها إلا الإدراك الجمالي وحده في لامبالاة بالمعنى الذي يسند لها ثقافيا.

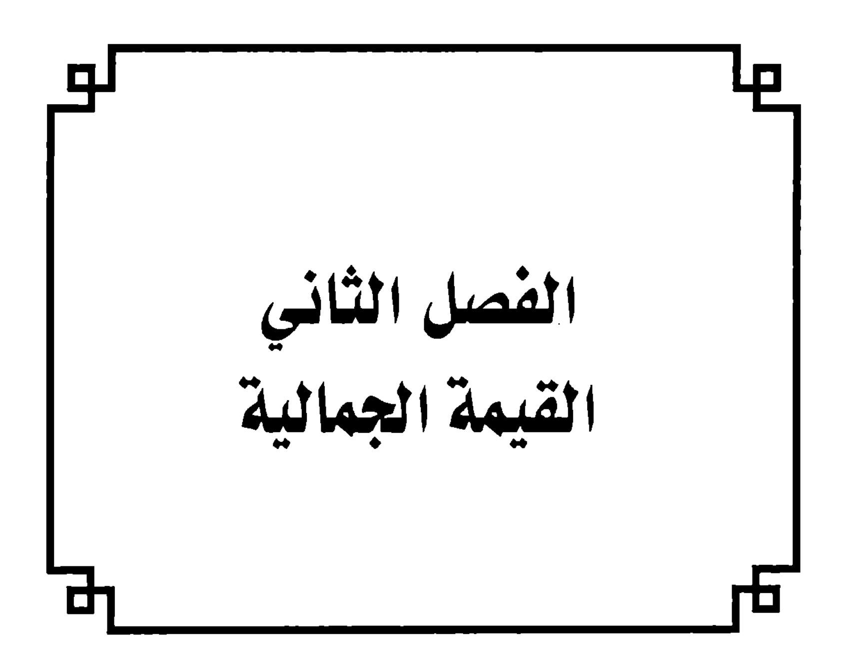
وترجع الاستتيقا (الجماليات) الذات والموضوع الى مطلق هشاشتهما، الى التجربة الحميمة لإنيتنا وللأشياء. يمثل الأثر الفني دائما هذا البون الذي يقيم بوساطته المبدع علاقة مع ذاته، مع الأشياء ويطرح سؤال المعنى عبر انفتاحه على العالم. وما تكشفه الإنشائية هو تكون الإنتاج في بعده الثنائي اللا نفعي والضروري. وهكذا وأبعد من الحكم المعرفي الذي يمكن حمله على صلاحية أو إجرائية يتحقق دائما وقبلا التطابق بين اللاّ نفعية ومحسوس المعنى. إذا كان كل إبداع معروضاً للحكم الجمالي، فذلك لأنه يقيم مع الإبداع الفني علاقة أصيلة وتتمثل هذه العلاقة في البحث عن الممكن وتحقيقه في شكل ما. يذهب مشال دي سرتو إلى حد القيام بقراءة إنشائية لشكل ملكة الحكم الكانطية نفسه. « ما بين الذهن الذي يعرف والعقل الذي يرغب يمكن أن ترى ملكة الحكم كمصالحة[13] صورية، كتوازن ذاتي بين المتخيل والمفهوم».

تمكن هذه المصالحة من توحيد الحرية، الإبداع والفعل الأخلاقي: لذلك لا يكون كل إبداع إبداعا كاملا إلا إذا كانت له أيضا تأثيرات إيتيقية. إنها تمكن من تقاسم المعنى في عالم لا يخضع لقيم متعالية. ولتقاسم المعنى خاصية إيتيقية وهو يشرع نفوذه، ما دامت التسوية التي يشيدها مازالت إجرائية ومقبولة بحرية في الوقت نفسه. سيكون فن الفعل، في هذا المستوى، هو القدرة على إبداع الجديد انطلاقا من «توافق سابق الوجود وعلى الحفاظ على علاقة شكلية رغم تبدل

العناصر[14]».

وهذا، فضلا عن ذلك، هو خاصية الفن السياسي من حيث هو تقنية teckne أو كفضيلة virtuمثلا. إن إنشائية التوافق والتوازن تمثل صوريا أساس الفلسفات السياسية والأخلاقيات الاجتماعية[15]. ويفترض ذلك من طرف المبدع مهارات، وهي مهارات وإن كانت تمكن من النفاذ الى المخزون التراثي لمجتمع معين فإنها تخرق النظام القديم لتشيد تنسيقا جديدا في ثبات نسبي مع النفس. ألم يرتبط معنى العدالة منذ فجر الفلسفة مع تقاسم ما (أرسطو)[16]، أو مع تنسيق ما (أفلاطون)[17]، جاعلا من الفن السياسي[18] إنشائية لهذا التقاسم؟ وسيكون المجتمع العادل بالنسبة لشخص مثل جون بيار ديبيJean-Pierre Dupy مشابها لأثر مفتوح يحمل توقيعات تكونه:يكتب ديبي «إن المجتمع العادل هو المجتمع الذي يبقى فيه سؤال العدالة مفتوحا باستمرار.. بعبارة أخرى إذا كان هناك دائما إمكانية فعلية اجتماعيا للتساؤل حول القانون وحول أساس القانون. إنها هنا كيفية أخرى للقول إنها دوما في حركة إنشاء ـ ذاتي مضمرة[19]. »

لا يمكن للإنشائية إلا أن تكون فلسفة اعتراضية مفتوحة على لامتوقع فنون الفعل، على مجيء الأثر، على رحلات المعرفة. وتكمن أهميتها في إبانة مجموع المشاريع الإبداعية، سواء كانت نظرية أو تطبيقية.



الفصل الثاني
القيمة الجمالية

تهتم الجماليات، في دلالتها الواسعة، بكل ما يتعلق بالاستتيقا (aisthesis)، أي بالمحسوس الذي تدخل معه في علاقة بواسطة الإدراك. إنها تهتم بقدرتنا على الإحساس من خلال انطباعات الحواس، الأشياء، بمجرد حضورها لاغير.

عندما نشهد على طبيعة هذا الإحساس اوالإختبار أي عن الكيفية التي تأثرت بها حواسنا دون أن نأخذ بعين الإعتبار منزلة تمثل الشيء الذي نحن في علاقة معه، نحن بذلك نعبر عن موقف جمالي. يتجلى هذا الأخير في حكم ذوقي، في تقدير عاطفي فردي صرف، وهو حكم يختلف عن الحكم المعرفي أو الواقعي: أن نحكم على شيء بأنّه صغير وكبير، ممتد أو ملون ليس نفس الأمر بأن نحكم على الرشاقة، على الجمال أو القبح.

وفعلا لا يحمل الحكم الجمالي حول التمثل الدال. إنه يحمل حول حالة التمثل المحض لذاتية. هذه الحالة هي حالة شعور باللذة أو الإشمئزاز. لايمكن إذن الحديث عن تجربة جمالية إلا إذا وجدت الحساسية مفعمة بحضور الأشياء دون الإهتمام لا باستعمالها، ولا بغاياتها. إنها تجربة لا تنفصل عن إحساس باللذة هواللذة الجمالية المتأتية من الشكل المحض للشيء. إنها علاقة مباشرة، آنية للإنسان بالعالم تعرض للشعور فقط، دون أن تحث على نشاط معرفي أو تطبيقي. إن التجربة الجمالية إذن منزهة عن كل غرض ولا تنفصل عن شعور بالإمتلاء ولذة آنية.

يبقى لنا أن نعرف طبيعة هذا الشيء الذي تصاحب شكله المحض لذة خاصة فينا تحدده كموضوع جمالي وتميزه وتمنحه قيمة في إجراء الحكم الذوقي، كقولنا «هذا جميل».

في الواقع إن الموضوع الجمالي الذي قوّم جميلا، جليلا أو رقيقا، لم يقوّم استنادا الى نموذج، الى ذوق قائم أو إلى تقنية. إنه لم يقوّم إلا طرفا لذات تمسك به ويمسك بها. إن هذا الموضوع الذي يمثل فرصة للذة جمالية يتحول بفعل الإدراك الى موضوع جمالي. إنه لا يقدم نفسه لا للفهم ولا للإ ستعمال. هو فقط موضوع محض لذة جمالية مستمدة من مجرد لعب الأشكال التي يقدمها، خارج كل دلالة. إذا كان هذا الموضوع الجمالي يمسك الحساسية وإذا كان ينفصل عن العالم ولا يحث على الفعل، فذلك لأنه يتحدد كليا بوساطة القيمة المحايثة لمجرد الفهم لشكله. وهذا ما جعل كانط يقول في «نقد ملكة الحكم » إن «رسومات من النوع اليوناني، غصنيات للإطارات أو على ورقات ملونة، الخ...، لا تعني شيئا، لا تعني أي موضوع تحت مفهوم محدد وهي أنواع من الجمال الحر». وتبرز الأمثلة المذكورة كأشياء من الصعب ردها الى دلالة، وأثرها على الحساسية ناتج عن مجرد لعب لأشكال لا ترتبط بأي مفهوم، ولا بأية غاية. ولهذا فهي اكثرقدرة على توفير فرص لمحض لذة جمالية لا تتناسب إلا مع الكيفية التي تأثرت بها الذات.

لكن هذا لا يعني أن الأشكال المجردة وحدها، و التي هي بدون دلالة محددة، قابلة لأن تتحول إلى مواضيع جمالية:مشهد طبيعي، شخص ما، صرح، رسم تمثيلي يمكن أن تكون موضوع حكم جمالي، يمكن أن تقوّم، بمعزل عن المفهوم الذي يحددها وعن الرغبة التي نعبر عنها تجاهها. يمكن أن نقدر صرحا ما بمعزل عن وظيفته، وتاريخه والمراجع المعمارية. نفس الأمر بالنسبة للرسم التمثيلي، يمكن الحكم عليه أنه جميل لا من خلال شكل التمثل الدال المنتظر منه إنتاجه، ولكن من خلال قدرته على أن يحث على الإمساك به كمحض لعب أشكال محدثا للذة محضٍ، مستقلة عن دلالة الأثر.

إن الحكم الجمالي، في لامبالاة بوجود موضوعه، هو إذن ببساطة، حكم

تأملي ولا يتصل إلا بالشعور الخاص باللذة الجمالية. يختلط، إذن، موضوعه مع القيمة التي تمنح له. إن الموضوع الجمالي، سواء قيل عنه أثر فني، شيء مصنوع، شيء طبيعي، لا يتحول الى موضوع جمالي إلا داخل التجربة الحسية التي تقيمه كشيء جميل.

لكن هل هذه القيمة الجمالية الملحقة تقليديا بالجميل والمحايثة أساسا للمحسوس فاقدة لكل موضوعية لأنها بدون مفهوم؟ ما تكون إذن طبيعتها؟ كيف نوفق بين منزلتها الهشة إذ هي من مجال ما يحس به وبين ضرورتها الحسية اذهي، في كل مرة، تنشط في التجربة الجمالية للموضوع الذي تقيمه؟ سابقة لكل مقارنة ومستقلة عن كل مقياس كيف يمكن لقيمة جمالية أن تكون مع ذلك ضاغطة على ذاتيتنا وتقدم كحصيلة لحكم هو في الوقت نفسه ذاتي ويرنو للكونية؟

1 ـ في الدلالة العامة للقيمة

تختلف أحكام القيمة الجمالية عن أحكام المعرفة في كونها تفترض تجربة ذاتية أولى ومخصوصة للشيء الذي لا علاقة لقيمته لابطريقة وجوده ولا باستعماله. لكن حقل القيم لا ينحصر في حالة التأمل وحدها، والإنسان باعتباره كائن الفعل والتجربة يصدر أحكاما تقوّم بيئته وتسمح له بالتحويل المستمر لتجربته الى موضوع للتفكير. تتعلق هذه الأحكام بالممارسة كما النظرية.

فنحن ننظم حقل فعلنا من خلال الحكم على مجموعة من الممارسات باعتبارها جيدة وأخرى سيئة، وأخرى باعتبارها عادلة أو غير عادلة. وهذه القيم بتطورها وتعميمها تشرع السلوكيات والعلاقات الإنسانية. إن الأحكام الأخلاقية، السياسية والإيتيقية، مهما كانت أسسها وطرق ظهورها، ترسخ قيما، وحتى وإن كانت قابلة للتغير فإنها تبقى أساسية بل حيوية لكي يصبح فعل ما ممكنا بين الناس.

وبالمثل تمر معرفتنا بالعالم عبر أحكام قيمة تمكن من منح معنى للظواهر. وفعلا وخارج الأحكام المنطقية حول الحقيقة والخطأ نحن نفهم أولا عالمنا من خلال مقولات تقريرية، مثل تلك التي نعبر عنها في الأحكام التالية:هذا كبير أو صغير أو ثقيل الخ...

ففيم تتمثل إذن القيمة؟ هل تنبع مماهوكوني أم مماهوفردي خاص؟

إذا انطلقنا من التعريف الذي يقدمه لوي لافال[20]: «إن لفظ قيمة يطبق أين تكون مهمتنا القطع مع اللا مبالاة، مع تساوي الأشياء، في كل مكان حيث ينبغي أن يوضع واحد منها قبل الآخر أو فوق الآخر، في كل مكان حيث قوّم هذا الشيء أنه أعلى ويستحق أن نختاره». إن هذا التعريف مهم في تمييزه بين تأثيرين لإنبثاق القيمة: من ناحية هناك قطيعة، فارق ضروري يصاحب كل فعل سواء كان يتعلق بالمعرفة أو كانت تقنية أو ايتيقية، وبوساطة هذا الفارق أو الإبتعاد يتميز شيء عن الأشياء الأخرى؛ ومن ناحية أخرى تعبر القيمة عن اختيار، عن تفضيل يدل أن كل تقدير هو، قبلا، إنتخاب وتراتب.

وفعلا فإن كل تعبير عن القيمة هو أولا واقعة وعي تقسم وتسجل معطى، تميز شيئا، حدثا بإقصاء أخرى وبهذا تنظم التمثل.

وهكذا تنظم القيم وتسوي الظواهر، المقدرة باختلاف، وتحدد في نفس الوقت صلتنا بالعالم وبالآخر. إن خيرا، شرا، جميلا، قبيحا، صحيحا، خاطئا، هي قيم يمنحها أو يسحبها الفرد الحر لموضوع حكمه وبها يؤسس دفعة واحدة، تمثلاته وأفعاله. هو يختار، يلقي، يؤكد أو يحط من القيمة حسب أذواقه، رغباته، قناعاته الخ. . .

ومع ذلك، وبإستثناء مجال الحياة الخاصة، فإن تلك القيم التي تسوي المعرفة أو تنظم الفعل، يفكر فيها دوما باعتبارها قابلة لأن يعترف بها من قبل الآخر، وباعتبارها قابلة لكي تكون كونية. وفعلا مهما كانت درجة الوعي في هذا

الشأن، عندما نقيم فنحن نسعى دوما إلى الموضوعية، موضوعية ستكون حتى في مستوى تقاسم المعنى في حدود وضعية معينة:إذا كان سقراط قد قدر، في السجن، أنه من العدل أن يضع نهاية لأيامه لكي لا ينتهك قوانين المدينة، فإنه قد اعتبر أن اختياره منسجم وموضوعي. إن تصور كانط للإنتحار كفعل لا أخلاقي إذا رفع الى الكونية سيؤدي إلى نهاية الإنسانية، لا ينقص في شيء بعد موضوعية حكم سقراط. لم يصدر هذا الأخير حكما اعتباطيا ولكنه حكم في علاقة برؤية للعالم الذي دفع حياته ثمنا له. إنه قدر إذن، أن حكمه مؤسس، متعقل منذ اللحظة التي يمكن تذييله في منطقه للأشياء.

ودون الذهاب إلى حالات يعتمد فيهاحكم القيمة على نظرية في المعرفة، من البديهي أن كل شخص يصدر حكما يضع ذاته دفعة واحدة أبعد من منزلته الفردية، وهو دون أن يواجه خطرا يرى تقديره يحسب كنزوة أو مجرد خاطر؛ ويكون التقويم، مهما كان مصدره، مصحوبا بميل للموضوعية وإلا فلن يكون إلا ظاهرة ثانوية في علاقة بوضعية ذاتية-ظرفية.

ولكن هذا الإدعاء للموضوعية لا يمكن أن يتحقق إلا إذا صمد في وجوده، أي إلا إذا كان قابلا للمواصلة في الزمن. ولهذا، وبصفة عامة، عندما نقوّم، نحن نفترض نظاما مختلفا عن فرادتنا، سواء كان هذا النظام يفوق قوى الحواس أو اجتماعيا أو ببساطة يعود إلى الطبيعة البشرية، الى التقارب بين البشر، إلى قدرتهم على التواصل.

وأن تكون القيم اصطلاحية، دينية أو عقلانية فإنها تمارس نفوذها منذ اللحظة التي توجد فيها حياة مجموعة، تقاسم المعنى. والفرد لا يستطيع أن يتجاهل هذه القيم سواء اعترف بها، أو انخرط فيها، أو نقدها وأنشأها.

يمكننا القول إن كل قيمة تتكون في عملية تمييز، تباين بوساطة تقدير وبانتخاب:إنها تتمثل في إخراج شيء، وضعية، حدث من اللا مبالاة التي كان

فيها لجعله لافتاً للنظر.

لهذا يعني وجود القيمة، في دلالته الأولى والتقليدية، ثمن الشيء أو الفعل، أي ما يجعل من الشيء أو الفعل ذا قيمة، ما يمكن من القياس الكمي. إن قيمة فعل هي ماتجعل منه يستحق تعب إنجازه: ما يجعل مثلا من قول الحقيقة دوما جيدا حتى وإن كنا سنتعرض للعذاب. وبهذا المعنى فإن الاقتصاد الذي هو بشكل ما علم الأسعار يسمى نظرية القيم.

إذا كان وجود القيمة هو الثمن فإن هذا الأخير لا يكون فعليا إلا إذا اعترف به كذلك، إن وجود القيمةهوتفعيلها وتحيينها بالإنخراط فيها.

إن الإنخراط في تقديرات محددة مسبقا هو الذي يحين، في كل مرة، القيم في حقل التجربة، وهو بهذا يحددها. عندما نقول إن هذه السنفونية متناسقة، شهم اوسافل ذلك السلوك، ليبرالي محافظ ذلك الإجراء الاجتماعي، نحن بذلك نحدد، من خلال وضعيات، قيما نواصلها ونوطدها من خلال تجديد انخراطنا فيها.

وبالمثل يمكننا أن نبعد قيمة وأن نبين طابعها البالي في ظرف مطلق الدنيوية لا فاعلية لمقولات الإلهي والإعجازي، ولا يمكنها أن تسم أي شيء أو أي حدث. أو سيكون لها معنى مجازي كما هو الأمر مثلا عندما نسم مشروبا ما بأنه الهي. ستعوض هذه القيم بقيم أخرى معقولة داخل منطق الظرف.

وهكذا إذن فإن الانخراط، وبالتالي الرفض أو النقد، هما ضروريان، لتنشيط، وتحويل، وتحوير القيم ومن ثمة لتشييد القيم ومنحها موضوعية ما. إن جوهر قيمة ما هو أن يحس بها، أن تقبل وأن تتقاسم. إنها مستمرة بوساطة المشاركة الذاتية التي يعبر عنها في أحكام القيمة التي تغطيها أحيانا أحكام الذوق. وبقدر ما تكون مشتركة يكون لها نفوذ.

لنعد الى سؤالنا المتمثل في معرفة ما إذا كان وجود القيمة ذاتياً أو

موضوعياّ، خاصاً أو كونياّ. نحن نرى أن كل القيم التي هي تحت تأثير تقدير كله فردي والتي تحث بصعوبة على انخراط الآخرليست أشكالا من اللا وجود ولكنها تقف خارج الحقل المعياري. إنها توجد في العالم الميكروفيزيائي للفرد الذي يمنحها معنى.

وحده التقييم المتواصل بوساطة الانخراط في أحكام الآخرقادر على إيجاد معيار. وهذا الأخير يشتغل عندئذ كمرجع موضوعي، كقياس كوني، بكل بساطة كقاعدة عامة تمثل نموذجا، معيارا، والتي تسمح بتحديد شيء خاص بتحديد هويته كميا وتمييزه عن الأشياء الأخرى. عندما نحكم أن هذا السلوك نبيل أو عادل نحن نفترض هذا النعت، على الأقل داخل الثقافة حيث تكون تلك القيم فاعلة.

وغني عن القول إن التصورات الثيولوجية، الميتافيزيقية، أو بكل بساطة الإطلاقية قد طورت قواعد كونية، ثابتة وخالدة. تميل، في مثل تلك الظروف، أحكام القيمة للإختلاط مع أحكام المعرفة.

لكن عندما نأخذ بعين الإعتبار البعد التاريخي للقيمة، فإن القاعدة تعني القيمة المشرعة توافقيا وتاريخيا، إلى حد نشعر بها مباشرة كقاعدة مطلقة، دون أن تكون كليا مبررة. عندما نحكم على أمانة حاكم ما، نحن لا نقدم مثل ذلك الحكم إلا لأننا نعتقد بعمق أن المعنى الذي نمنحه لهذه القيمة مشترك، على الأقل، مع مجموع مواطني المجموعة التي ننتمي لها.

بقي أن نعرف إذا كان ممكنا دائما التفكير، داخل مثل هذا التصور، في سلم للقيم. لماذا لاتتساوى القيم من جهة الإجرائية، وبعضها فقط مؤسس أكثر في الزمن من البعض الآخر؟

في الواقع إذا كانت بعض القيم، أكثر من أخرى، معتبرة قواعد، فهذا ناتج عن قدرتها على الوجود، في أحيان كثيرة أوسع تحديدا ومواصلة. إن قيم الحرية

والمساواة الموجودتين في أساس حقوق الإنسان اعتبرت، لا سيما، منذ نشأة الدولة الحديثة قيما مطلقة لأنها من أكثر القيم المحسوسة والمطالب بها.

كذلك إن ما نصنفه ونرتبه هو التحديدات المخصوصة والمحصورة لها أكثر منها القيم في حد ذاتها. عندما نقول إن ذلك الفعل نبيل، عادل، مشرف، منصف، نحن نحيّن بطريقة مخصوصة القيمة ـ القاعدة التي تطلب الإحترام. وبالمثل أن نقيم بالجميل، بالمليح، بالظريف، فإننا نهب الشيء قيمة جمالية تجعله لافتا للنظر في مستوى الذوق.

ليست القاعدة إذن ما عنده تكتمل قمة سلم القيم التي ستكون انعكاسات باهتة أو تقريبية. إن خطر مثل تلك القيمة العليا هو الإطلاقية، التصلب والتعصب الذي لا يسمح بأي تجديد. إن القاعدة هي المبدأ الذي يلزم، تاريخيا، الإنسان باعتباره إنسانا، بالاعتراف بثمن فعل أخلاقي، بثمن موضوع جمالي، بثمن شيء استهلاكي وهذا ببساطة لأنها هي المقيمة والمواصلة.

وبهذا المعنى تمثل القيمة الأخلاقية بامتياز المبدأ المسير لعلاقة الذات بذاتها وبالآخر في إطار الاحترام والحفاظ على إنسانية الإنسان، مصدر خلق تلك القيم نفسها و تعود القيمة الجمالية بامتياز إذن إلى ما هو قادر عندئذ على إفعام الحساسية من خلال محض شعور باللذة. إنها تشهد على نسج علاقة مباشرة مع العالم دون أن يكون لهذا العالم مُشْتَهٍ.

2 ـ الحكم الجمالي

عندما يكون للحكم، بصفة عامة، المحمولات التالية : أنيق، غنائي، مليح، رائع، ظريف، تراجيدي، رومانسي، متنافر الخ، نحن نعترف به كحكم جمالي.

يبدو أن هذا الحكم يصدر، في نفس الوقت، عن تقديرات المشاهد ومن الخاصيات المميزة لهذا الأسلوب أو ذاك، لهذا الشكل أو ذاك. لهذا تمنح، بصفة

عامة، مصداقية أكثر لتقييمات نقاد الفن أو مؤرخيه نظرا لكثرة ترددهم على الآثار الفنية ولمعرفتهم بالثورات الفنية. تسمح لهم هذه الثورات بالتعرف بسهولة إلى الفوارق الدقيقة وإلى خصوصية الأشكال. غير أن هذا الامتياز الممنوح للعارفين لا يسمح أبدا بالخلط بين حكم ذوقي وحكم معرفي، بطريقة تحمل خطر اختزال التجربة الفنية إلى عملية تعرف على القواعد المنشأة مسبقا الممثلة في الموضوع المعتمد.

في الواقع إن تكاثر القيم الجمالية التي تختلط أحيانا مع الأسلوب هوظاهرة حديثة تاريخيا. تاريخيا وحتى إلى حدود القرن 19، وحده النعت جميل(أو بالخصوص فكرة الجمال أو أيضا الاسم جميل) عدّ معيار الجمالي بامتياز.

إن ادعاء الموضوعية والكونية التي تصاحب دوما التقدير الجمالي (هذا جميل) تعود إلى أن الجميل اعتبر تاريخيا المقولة الجمالية بإطلاق، وأن الجماليات أعتبرت علم الجميل. وكانت المؤلفات المتعلقة بالجماليات بحوثا في الجميل[21]. إن القيم الاخرى، المعترف بها اليوم كقيم جمالية عدّت أحوالا أو أيضا أنواعاً متدنية للجميل.

لقد أعتبر الجمال كشكل محض أقل منه كخاصية حسية، متعاليا على كل التجليات في مادة الأثر الفني أو الأشياء الطبيعية. فسح هذا التصور الأفلاطوني، فيما بعد، المجال، من خلال تأقلمه مع الإيدولوجيا الدينية للعصر الوسيط وحتى في عصر النهضة، «للجميل» كوسيط بين المحسوس وما يتجاوز الحس. ولكن في هذه الحالة أو تلك، كان الجميل قابلا للتحديد في شكل نموذجي. مثالي يجعل من الحكم الذوقي حكم واقع ومن الجماليات جماليات معيارية.

إن مثل هذا التصور الذي يمكن نعته بالتصور الكلا سيكي للقيمة، والذي ساد إلى حدود القرن 19، مصدره بشكل متناقض، محاربة المحسوس كمجال للتغير والحركة يمكن أن يدخل الشك على الأخلاق والمعرفة في الوقت نفسه.

3 ـ هيمنة الجميل أو دمج القيم الجمالية في حقل التأملي.

تأتي الحظوة التي تتمتع بها مقولة الجمال كمقولة جمالية بإمتياز تبرر إرتقاء أي إنتاج الى مستوى الأثر الفني أو تحمل مشهدا، من منزلتها الأفلاطونية كمثال لايقبل لاالمقارنة ولا التحديد. وتظهر المنزلة المثالية لقيمة الجمال بأكثر جلاء، في مستوى النقد الأفلاطوني لفنون المحاكاة، أكثر منه في التعريفات التي قدمت لها في «المأدبة» أو في «الفيدون». إن النقد الذي يوجهه أفلاطون للفنون التشكيلية مرتبط أساسا بعدم تطابقها مع المثل وخاصة مثال الجمال في ذاته. إن الإنتاجات الفنية التي لا تستطيع مقاربة الشكل الثابت والخالد بواسطة المرئي والمحسوس، لا يمكنها أن تصبو الى القيمة. ليس الفنانون، في الواقع وفي تصور كهذا إلا لاهين يبدعون أسلوبا وأشكالا غير مسبوقة في قطيعة مع التقليد، إنهم، على العكس من ذلك، من « يتركون نظرهم يتخلف، بالتناوب، طورا من هذه الجهة، وطورا من الأخرى، أولا باتجاه ما هوحقيقة، عادل، جميل، معتدل، ثم في العودة باتجاه ما يعتبره الناس كذلك، ، مشكلين ألوانا، ويكونون هكذا صورة الإنسان ويتركون أنفسهم في هذا التكوين يقادون من طرف ماسماه هوميروس(Homere») «الهي أو شبيه بالآلهة، في كل مرة تظهر هذه الصورة للناس[22] ».

نلاحظ هنا أن ما نسميه عادة إبداعا، اكتشافا، يختلف عن المفهوم الأفلاطوني(Euresis) الذي يعني اكتشاف المبادئ الخالدة. لايمكن أن يوجد إبداع لأشكال جديدة في مثل هذا التصور، دون أن نلاقي هكذا في المحسوس شكلا من الجمال؛ ولكن من خلال نقده للمحاكاة والترتيب الذي يقيمه بين مختلف الفنون، أمكن لنا مقاربة بعض نعوت الجمال التي تتقاطع، في جزء منها، المثال اليوناني للشكل الجمالي، أي القياس، التناسق، النظام والثبات.

وفعلا إن النقد الموجه ضد النحت والرسم في مستوى « الجمهورية[23]» يستند

إلى عدم قدرتهما تقديم القياس والنسب الصحيحة. يمكن تلخيص الحجج المقدمة ضد المحاكاة كما يلي:من خلال نسخ الحسي فان النحت وخصوصا الرسم يختزلان في نسخ للمظهر. ليست تلك الفنون إلا خداعا، إذ تصغر ما هو كبير الحجم وتكبر ماهر صغير الحجم إعتمادا على المنظورية المستعملة وقتئذ بطريقة تجريبية. بالإضافة إلى ذلك فإنها لا تأخذ من العالم إلا زاوية نظر عبر انخراطها في إخلالات الحسي . وبإخضاع آثارهم للإبصارعوض القياس، فإن الفنانين يعدّون كمموهين يطوّرون الجانب اللاعقلاني والعاطفي للمشاهدين. يعطي لعب الظل والضوء وكذلك التأثيرات اللونية، في بعض عناصر الزينة الحائطية والرسومات التمثيلية، وهم التمثل في حين أن تكوينهم، في الواقع، لا يكشف عن أي دراسة للنسب. يمكن إدراكها بكيفيات مختلفة حسب زاوية النظر التي ينظر من خلالها إليها، وهي بهذه الحال حياة متغيرة. مقارنا الفنان ـ الرسام بصانع الأوهام، يقرب أفلاطون الفنان من السفسطائي، الذي يحاكي الرأي كي يعجب في حين أن الفيلسوف يحاكي العلم. أن تقدم الأشياء للإبصار عوض أن تقدم للفهم:هذا هو الذي يبعد عن الجمال.

نلاحظ من خلال طبيعة هذا النقد أن مثال الجميل قد تم تصوره في حقل نظرية المعرفة وأن الجمال والعلم والفضيلة من نفس الدفتر. ويفسر هذا لماذا يهاجم أفلاطون بعنف التراجيديات التي هي موضع تفاوت، وإمبراطورية الانفعالات، التي تنمي، حسب رأيه، عند المشاهدين الجانب العاطفي واللاعقلاني. يمكن للعمارة والموسيقى، لوحدهما، أن تطمحا في المشاركة في المثل لانّهما يقومان على القياس والعلوم الرياضية ويكشفان إذن عن مبادئ خالدة. إن الموسيقى الجيدة، كما وضحت في مستوى كتاب «الجمهورية[24]»، تهيئ للخطاب المنظم، الموزون.

إن ما يبقى من نقد أفلاطون لفنون المحاكاة هو رفض كل قيمة لحقل

الفنون التي هي عبارة عن تمثلات للحس. وحده ما تم تصوره حسب نوع التمثل الرياضي، والذي لا يتساهل مع أوهام الإدراك البصري، يكون قابلا للتقييم وهو ما يسمح له بالعبور إلى القيمة العليا للجمال. لكن هذا الأخير يبقى في درجة يتعذر الوصول إليها تقريبا. وقد عرفه أفلاطون في «المأدبة[25]» باعتباره «مالا يعرف صيرورة، ولا تلاشيا، ولا نموّا، ولا تحطما، ؛ ليس جمالا من جهة وقبيحا من البعض الآخر، أو جميل هنا وقبيح هناك، بمعنى جميل لدى البعض وقبيح لدى البعض الآخر؛ إنه جمال لا يغطي، بالنسبة له، مظاهر وجه جميل، لا أياد جميلة ولا أي جمال جسدي... ولا أي شيء يكون محايثا لأي شيء آخر».

تلك هي المنزلة المبالغ فيها بشكل خاص التي لاتقبل لا مقارنة، لا تحديدا حسيا والتي تجعل مطلقا ما به يكون أثر فني جديرا بالتقدير، وما به يكون شيئا ما لافتا للإنتباه بعيدا عن غاياته واستعماله. يوجد مع ذلك طريق إلى الجمال في ذاته، إنه الطريق الذي يشقه الحب من خلال رؤية الأشياء الجميلة التي تمثل مناسبة لتذكر هذا الجمال المثالي المعروف والمنسي.

يمثل الحب، في «المأدبة»، مناسبة لتمش تصاعدي وجدلي: ننتقل من حب جسد جميل إلى حب كل الأجساد الجميلة، وأبعد من الأجساد الجميلة إلى حب الشكل الجميل في ذاته، ومنه إلى حب الفضائل الجميلة، العلوم الجميلة، ثم إلى حب الجميل في ذاته الأرقى من كل أنواع الجميل المحسوسة.

نقف ، من خلال ما سبق، على أمرين في هذا المستوى :من جهة الجمال هو من المثل التي تشع عبر الموضوع المحبوب، الذي يصبح إذن دالا بقدر ما هومحسوس، من جهة أخرى: لا يتعلق الجمال بالمادة ولكنه يتعلق بالشكل(ما كان معشوقا يتعالى عن الأجساد باتجاه الأشكال العليا) .

يمكن ان نستخرج من نظرية أفلاطون للجميل، التي تحكمت لفترة طويلة في الحكم الجمالي، بعض الإستتباعات حول تأثيرها في تصور القيمة الجمالية:

. لأنّ تصوره تم بطريقة معيارية سيكون للجميل منزلة حيث تتدخل متطلبات تنتمي إلى المعايير الأخرى التي تحدد الفعل والعلم ونعني بذلك الحقيقي، الحسن، العادل. وهذا التأثير يتحكم، خصوصا، في تبعية الفن الذي أنتج أكاديميات الفن حيث يكون الفنان مطالبا بالخضوع لبعض النواميس، في معنى كله أفلاطوني، أي في إطار إحترام القياس، التناسق والاعتدال.

. سيسمح الجميل في علاقته بالحب كوسيط بإتجاه المتعقل بتطوير التصورات أين سيحتل الفن والقيم الجمالية منزلة وسيطة بين المحسوس وما يتجاوز المحسوس. سيتحقق هذا في التصورات الثيولوجية والأفلاطونية المحدثة للفن.

. ستصمد فكرة أفلاطون عن الجميل من حيث أولوية الشكل على المادة. وسيمنح التصور الكلاسيكي للأثر الفني كشكل ومادة امتياز التقدير إلى الخاصية الشكلية للشيء.

4 . الجميل وتبعية الفن

سينعكس تعظيم ومثالية الجميل في مستوى التصورات الجمالية الأفلاطونية المحدثة، خصوصا حول منزلة الأثر الفني. إن كل تمظهر للقيمة لن يكون بالنسبة لها إلا إشارة غير كافية لتمظهر أعلى، لامرئي. لن تكون الآثار الفنية، مثلها في ذلك مثل كل شيء ملائم للإدراك، إلا انعكاسا لمطلق الجمال. سيبقى دائما نقص في الأثر على حمل قيمة لأن الشكل المشيد غير قادر على تخطي مقاومة المادة نهائيا.

وقد تطور هذا التصور أساسا في الاعتبارات حول الجمال التي نجدها في مستوى «التاسوعة[26]» الأولى لأفلوطين. تم تحديد الجمال في هذه «التاسوعة» باعتباره القيمة ـ المثال التي تقاوم من أجل انتصار الشكل على اللاشكل. تحاول النفس بصعوبة بلوغ الجمال الأسمى لكي تصبح هي نفسها نورا. يواجه الشكل المحض مقاومة لأشكال العواطف والانفعالات في تجليها الشعري، الموسيقي أو

المسرحي. إنها تواجه مقاومة المادة والرؤية البصرية في فنون الرسم. إن المادة التي ستمنح شكل يقيم فيها اللاوجود والشر ـ المطلق الذي يجعلها متمردة.

إن ما يستحق الإهتمام في هذا التصور هو أن مثال الجمال أو ببساطة قيمة الأثر الفني توجد في فكر المبدع ولا يمكن إلا حدسها في الأثر. لذلك فإن الشكل الأسمى المعد لقولبة المادة الرافضة لا يختلط حقيقة مع هذا اللاوجود. وهكذا فإن الأثر الفني قد تم تصوره كمهمة صعبة بل تراجيدية. وسيظهر هذا المنحى، لاحقا، عند النحات الأفلاطوني المحدث ميكال اونج Michel-Ange ، وهذا في قلب عصر النهضة، في اللّيات التراجيدية لتماثيل العبيد. إن صور الشخوص لا تتحقق كلية في المادة الخام، الهيولى. وتعطي آثاره، عن قصد، الانطباع بأنها غير مكتملة لكي تبين مقاومة المادة للشكل، ولكن أيضا صعوبة مهمة الفنان في إعطاء هيئة للجمال الذي نزل من السماء.

وقد طور أفلوطين[27] نفسه الفكرة القائلة إن الجمال المحسوس لا يثيرنا إلا لأنه يمثل مظاهر لواقع لامرئي. ولهذا بقدر ما تكون الأشياء المتأمل فيها لا مجسدة مثل النور والنار بقدر ما تلعب دور الشكل بالنسبة للأشياء الأخرى. وفي أقصى حد يبقى الجمال الأسمى واللامقول مخفيا عن الدنيوي. لكي ترى لا بد من إغماض عيون الجسد عن مشهد الأشياء الأرضية، «صورو آثار الضلال لمبدإ أعلى». إن هذه الصور مشابهة للصورة العابرة التي تعكسها المياه، والتي، كما تقول الحكاية، جرت في التيار كل من أراد المسك بها. نفهم من ذلك أن فن الوهم في تمثلات الرسم (التشكيلي أو النحات) يقارن بالانعكاس في ماء نرجس.

و ترتبط جوهريا، هكذا كل قيمة الأشياء التي تثيرنا بأشكالها، بقدرتها على المشاركة في الشكل المتعقل، في عقل يأتيها من الإله، والنفس هي التي تتعرف عليه. لذلك يختلط الإحساس الجمالي، في صورته الأكثر نقاء، مع حب اللامرئي الذي يملك إشراق كل الفضائل :يغطي الإحساس بالجميل إذن «عدالة

القلب، الكرامة والحياء وفوق كل شيء المعقول المشابه للإله والمشع نورا». هذه هي الأشياء الجميلة.

سيحضر مثل هذا التصور لدى الكثيرين في تصوراتهم الثيولوجية في العصر الوسيط بكامله. سيكون له أيضا تأثير مؤكد بالنسبة لفيلسوف من عصر النهضة مثل مارسيل فكسان (Marsile Ficin) الذي يستعيد في شرحه لـ«مأدبة» أفلاطون(1469) أسطورة نرجس ليبين سمو جمال النفس وجمال اللامجسد على المادة. توجد هنا، كما هو واضح، منزلة تابعة تماما للأثر الفني. إن القيمة الجمالية ليست كذلك إلا في بعدها الإيتيقي والانطولوجي.

ونقف على تأثير الأفلاطونية المحدثة الملموس، في الوقت نفسه، في مكانة القيمة في الآثار الوسيطة ومن خلال طريقة تمثلهم. إن الشيء المعترف به في المسرح التمثيلي(النحات، زجاجية اوالرسم الجداري) ليس له في حد ذاته إلا قيمة المرحل بين عالم الأرض ومابعد الطبيعة الذي يشكله. إن الإيقونة ليست إلا الإشارة الحسية لنظام الهي مطلق.

ستحدد الفلسفة الميلادية القديمة(منطلق المسيحية) وستمثل مرجعا في توجيهات تعاونيات الصناعات التقليدية بخصوص طرق تمثيل الأشياء في أشكال كيفية ورمزية. نجد في تصور أغسطين[28] أن معيار الجمال يسكن فكر الفنان، ولكن فقط باعتباره وسيطا بين الإله والعالم المادي. سيشعر المشاهد بما هوأبعد من الأشكال الجميلة التي أدخلها الفنان على المادة، سيشعر بحب جمال لامرئي، يوجد بعيدا عن النفوس. إن علاقة التمثلات الداخلية للفنان بآثاره هي إذن، قياسا على ذلك، التي تقام بين العقل الإلهي والعالم المخلوق من طرفه، لقد تم تصور المثل باعتبارها محايثة لروح الإلهي. زد على ذلك أنّ الصور الموجودة في فكر الفنان لاتمكن البتة ، حقيقة ، من معرفة المثل الخاصة بالروح الإلهي، ولكن هي فقط رؤى صوفية يسعى لإنتاجها رمزيا بواسطة الأيقونة.

سيترجم هذا عند توما الاكويني[29] بالتفكير في طبيعة الشكل المتحكم في الإنتاج الفني والمحدد لخصوصية الفن الوسيط. إن المنزلة الوسيطة للفن، التي رأينا كيف بلورها أغسطين، هي إذن موضوع اهتمام بالشكل من خلال المثال الأرسطي لفن المعمار. يبرز المبدأ الذي سيتم حسبه إنتاج شكل الشيء الذي يجب أن يحيل عند المنتج إلى نموذج، بطريقتين؛ إما أن ا لشكل الذي سينتج موجودا مسبقا بعنوان موجود طبيعي، وهذا هو حال الإنسان الذي يولد إنسانا أو النار التي تولد النار؛ أو أن الشكل يوجد مسبقا بعنوان موجود عقلي مثل فكرة المنزل في عقل المهندس المعماري الذي يجهد نفسه لإنتاجه. ويسمح هذا التمييز بطرح، قياسا، خلق العالم انطلاقا من الجوهر المفهومي لفكرة العالم كشكل قائم في الروح الإلهي.

يعد فن المعمار مثالا مفضلا من حيث إنه لا يعود إلى أي مرجع موجود خارج الفكرة المتصورة من طرف المهندس المعماري؛ لا يمكن التفكير في الفن في علاقته بالطبيعة، عند توما الاكويني، إلا قياسا وليس في علاقة محاكاة. سيهيمن، لهذا، البعد الرمزي على الأيقنة في العصر الوسيط. إن التمثلات أشبه ما تكون بالمختصرات للعالم حيث تعبر الكائنات الحية عن أفكار الإله. يصبح الفن حينئذ كتابة مقدسة ينبغي على كل فنان أن يتعلم كيف يثبت الإشارات في المشاهد الثابتة المنظمة حسب الإنجيل. ولا يبقى للمؤمنين إلا قراءة ما يعرفونه بعد بالايمان، وهم يتنقلون من جزء إلى آخر في الأثر الفني(زجاجية، النتوءات المنخفضة، رسم جداري) في تجاور للأجزاء التي تقدم مشاهد رحلة تتكون في آن من أشخاص إنجيليين وعالم رمزي من الحيوان والنبات. إن كل تمثل يهيمن عليه مبدأ التوسع، التنسيق والتتابع اللامحدود.

تبدو المواضيع المرسومة أو المنحوتة فاعلة في المساحة المسطحة عبر سلطة صادرة من فوق أكثر منها نابعة من المواضيع نفسها. ليس للأشياء إلا قيمة

الواصل بين عالم الأرض و عالم ما فوق الطبيعة الذي يشكله. ومن الواضح أن الأثر الفني يصبح نوعا من المؤسسة أكثر منه إبداعا، وهو أمر لا يمكن التفكير فيه في مثل ذلك السياق. يعتبر الفن إذن مؤسسة المتعالي التي يتعرف عليها المؤمنون مدفوعين بالإيمان من خلال مرصد رمزي وأخلاقي.

و سيحكم، هكذا، على الأثر الفني من خلال قدرته على إنتاج آثار حسية في المؤمن وفي أن يصبح، بالنسبة له، مسلكا للخلاص بتنبيه القيم الأساسية للشفقة والإحسان والطيبة الخ. . . يكون الفن إذن في خدمة الإيمان، ولا يمكن أن يتكون تقويمه داخليا. فهل يمكن الحديث، بعد، في مثل هذه الحالة، عن حكم جمالي؟

في الواقع إذا كان الحكم الجمالي يختلط هنا مع الحكم الأخلاقي ومع اعتبارات دينية، فلن يبقى من طريقة لتقديم الآثار الفنية وبيان تماسكها إلا بالوقوف عند درجة الإثارة التي توقظها عند المشاهد. إن إتقان التصوير والترتيب العام للأثر، وتوزيع الألوان الرمزية، كل هذا يساهم، على زجاجية، على رسم جداري، في شد الانتباه وإثارة المشاهد الذي أصبح فاعلا بقراءته للإشارات المقدمة.

لا يمكننا، إذن، تخصيصا، الحديث عن غياب للبعد الجمالي، لكن يمكن الحديث عن غياب للإعتبار الجمالي الصرف في خصوص قيمة التعبير للأثر:وفعلا يبدو جليا، من خلال التقنين الواسع لطرق التمثل الرمزية التي تنتهي بإضفاء التجانس على فضاءات الآثار الفنية في مواد وأمكنة مختلفة ، أن بعض الزجاجيات، وبعض الرسوم الجدارية وبعض اللوحات الجبهية للكنيسة كانت في زمنها أكثر تقدير من أخرى. يلاحظ أميل مال (Émile Male)أن النبات القوطي لكنيسة (Notre-Dame) في باريس تشهد على عناية كبيرة بالجزء المفصل للطبيعة، أو أيضا أن الميداليات الصغيرة التي تزين أرضية مدخل كاتدرائية ليون تمثل «حيوانات فحصت بعين ثاقبة، وفوجئت في حركاتها

العادية. و أن تكون كذلك بالنسبة لمؤمن تلك الفترة لافتة للانتباه، ولكن جمالها ليس البتة أقل من الجمال الذي يجب أن ترقى إليه.

سبق أن توصلنا إلى الخاتمة الهامة لبحثنا وهي: أنه كلما كان الموضوع الفني أكثر خضوعا لإعتبارات خارجية، ضاع أكثر قيمته الجمالية تحت قيم أخلاقية، دينية أو ببساطة تحت نظام للمعرفة.

5 ـ الشكل

أن يكون الجميل قد تمأسس كقيمة بامتياز فإن هذا يعود إلى تصوره كشكل صرف، مثال، وجود متعقل ولا متجسد. يعني الشكل في اللاتينية «formusus» الجميل. يختزل إذن هذا التحديد الأثر الفني، بالمناسبة، في المواد وفي حاو يتأتى معناه من عالم بعيد متعال. وحتى إذا كان الشكل الجميل قد التقط بالنظر فإن هذا الأخير لم يعتبر إلا كنافذة للنفس. لقد أخفي، نوعا ما، كل البعد الحسي للأثر الفني، وتم تجنبه. وتلعب الانفعالات واللذة الجمالية دور الإشارات، دور الآثار، دور الظواهر الثانوية. ويعتبر الفنان مقلدا أو محاكيا، الكاهن أو الوسيط؛ ويجد المشاهد نفسه مختزلا في مجال الرأي أو الجهل. . إنه من يجب تربيته، من يجب أن يرتقي، أن يغادر حقل الحسي. توجد إذن القيمة خارج حقل الأثر الفني وخارج الشعور اللّذين يستمدان وجودهما، رغم ذلك، منه.

تكون نتيجة مثل ذلك التصور الذي أتينا تبعية الفن، لأنه تصور يفضل الروحي على حساب الحواسي. إنه تصور سيحدد، لزمن طويل، بعض نظريات الفن وبعض المواقف والممارسات.

سيكون لأولوية الشكل على المضمون أثر وضع قواعد، وضع رموز لقوانين الفن التي ستكون كذلك معايير جمالية تراقب الممارسة الفنية من خلال المؤسسات الأكاديمية. إن التصوير الذي يبرز شكل الرسم أو المشروع المعماري

سيحتل منزلة أفضل مقارنة بالمواد والألوان. أنه يسمح بالأشكال المثالية للدائرة والمثلث الذهبي المستعملة كثيرا في عصر النهضة. إن التناسق، النظام والقياس ستهتم ببنية المجموع، باكتمال المجموع عوضا عن الإهتمام بالأجزاء أو فرادة الجزء أو الفارق. سيقيس التناسق والنسب الصحيحة، الإيقاع، القافية وتوازن التكوينات. ستعتبر الاختراقات، المبالغات، عدم الإكتمال ، التقابل الصادم، وكثافة المادة(الألوان في الرسم، الانفعالات في الشعر أو الأدب، المصوتية في الموسيقى) نواقص. إن ما يقصيه مثل هذا التصور إذن هو ما نعنيه عادة بلفظ إبداع عندما نربطه بالجدة، بالأصالة، بالغرابة.

نلاحظ أنه ما دامت القيمة الجمالية مرتبطة بمثالية الجميل، فان الأولوية في أحكام وتقديرات الموضوع الجميل، هي للخاصيات اللاّزمنية والكونية. نجد هذا التقليد في التفكير في قلب القرن 18، في تحاليل ديدرو، التي مع ذلك قد افتتحت النقد الفني في صالوناته. يتمسك ديدرو في «بحوث فلسفية حول مصدر الجميل» (1751) كما في مقال «الجميل» في الموسوعة، رغم أنه يرفض تصور جميل في ذاته، بأن ما نحكم عليه أنه جميل في شيء متأت من طبيعته المنظمة، المتناسقة والمتناظرة، بعبارة أخرى مما يسميه التوافق. تقدم كل تلك الخاصيات تحت الإدراك، الإحساس أو تعقل العلاقات الضرورية. إن هذا التعريف، زد على ذلك، قريب جدا من التعريف الذي قدمه أول مؤرخ لفن التصوير، ملخصا بهذا المبدأ المهيمن لكلاسيكية عصر النهضة :يقول «يتطلب الأمر المسك بعلاقة الكل بالأجزاء، وعلاقة الأجزاء فيما بينها وبين الكل، وذلك سواء تعلق الأمر بجسد الإنسان، أو الحيوانات، النباتات أو الصروح، بنحت أو رسم. بهذا الفهم يتكون مفهوم ، علة في العقل ناتجة عن الشيء والتي يسمى تعبيرها اليدوي تصويرا. »

يرتبط الجمال، مرة أخرى، ارتباطا حميميا، بالشكل الذي يثبته أفضل التصوير المنتمي لمصيره كمشروع وغاية الأثر. إن تقارب حقل الأخلاق

والجماليات قد تجلى عموما، زد على ذلك، من خلال نعت فعل بالجميل، إعتبارا لنبل وصفاء القصدية التي ترأسه.

إذا كان صحيحا أن الحكم الجمالي قد اعتبر، مع كانط، إلا حكم ذاتية متلقية جوهريا، ذاتية لا تستند إلى أي تعال، ولا إلى أي مفهوم للجميل، فإن هذا لم يمنع من تعريف الجمال باعتباره «شكل غائية شيء مدرك دون تمثل لأي غاية.»

وفعلا يتعلق الأمر، لا بالنسبة لهذا المنظر للحكم الجمالي بشكل خاص، مأخوذا دون الاستناد إلى مفاهيم الذهن أو إلى أفكار العقل، بإنقاذ الجمال الحسي من مجرد الملاءمة(التي تمنح هي أيضا لذة) ليؤسس إدعاء الكونية لكل حكم ذوق، الذي لا يعير أي إهتمام لوجود الشيء. سيكون الجمال إذن، لا ملاءمة، ولا معرفة، بل ما يكون في الشيء مناسبة للحساسية لشعور بلذة محض، مثارا بواسطة اللعب الحر للمخيلة والذهن. إن الشيء المقدر جميلا هو الشيء الذي من خلاله توجد المخيلة، في فهمها لشكل جميل ولا لعنصر مادي للتمثل، موحدة للتعدد، في وحدة وكأنها تتحمل تقديم مفهوم للذهن. يوضح كانط أن الشكل «هو توحيد للتنوع في وحدة (دون أن يكون محددا ما يجب أن تكونه هذه الوحدة).» ليس الجمال خاصية للشيء، ولا حتى مرجعا مثاليا يجب أن يسعى باتجاهه الشيء ولكنه خاصية للتمثل نفسه الذي يحدث في التنشيط المتبادل للذهن والمخيلة، خارج عملية المعرفة. وهذا ما يمكن من فهم أنه بالنسبة لكل ذات تقوّم، يثير تمثل الموضوع الجمالي كشكل، ضرورة، اللذة الجمالية المقياس الحسي والذاتي لجمال الموضوع.

إذا كان الحكم الجمالي قد اكتسب استقلاله عن المعرفة والحقيقة، فإن قيمة الجمال تبقى مرتبطة بالقدرة على التواصل الكوني لحالة الفكر في تمثل، حتى وإن كان هذا الأخير لا يمثل إلا شرطا ذاتيا لهذا الحكم؛ إن الجمالية هي،

نوعا ما، طريقة تمثل الشيء الجمالي. وتبقى، في هذا، شكلية صرفة، لا تلامس لا المادة، ولا عمل الأثر، وهي، دائما، موحدة لشخصية التجارب الجمالية بما أنها لا تعبر إلا عن تجربة حالة للذاتية التي تشهد عليها اللذة الجمالية.

غير أن هذه الخاصية الشكلية والحسية، في الوقت نفسه، للجمال والتي تحرره، في الآن نفسه، من مضمون حسي كما هو فوق - حسي ستكون، نوعا ما، الخانة الفارغة منها تستطيع، إنطلاقا من مجرد مقياس اللذة الجمالية، قيم جمالية جديدة الدخول(بما أنه سوف يؤخذ بعين الإعتبار إلا أثر الأشياء على الحساسية). إن حقيقة هذه التأثيرات ستؤدي إلى تنوع في التقدير مرتبط بشدة وموجات اللذة المحسوس بها أثناء ملامسة شيء مأخوذا خارج إستعماله.

6 ـ الجليل

يعتبر الجليل القيمة الأولى التي انفصلت عن المعنى العام لمثال الجمال الذي يغطي كل النعوت الممكنة للشيء الجميل. وليس مستغربا، من جهة أخرى، أن هذه القيمة التي دخلت في حقل التفكير الجمالي الما قبل-كانطي قد تطورت بطريقة نسقية من طرف كانط نفسه. يستعيد كانط خاصيات الجليل التي قدمها بيرك(Burke) (أي شعور الغبطة المصحوبة بالرعب أمام قوة ولا قياسية بعض المشاهد الطبيعية) ولكنه يتجاوز التحليل الفيزيولوجي الصرف.

خلافا للجميل الذي يكون حصيلة شعور بالانشراح، بالهدوء وبالانسجام مع العالم، يبدو أن الجليل يعنف مخيلتنا ويعكر بحثنا. فهو يأتي، مثلا، من رؤية إعصار كبير على المحيط، من انطباع الذهول، من تهديد لتوازننا الأخلاقي والفيزيائي ومن الانطباع الضروري بمتعة وإنجذاب. . إن هذا الازدواج في المعنى جعل كانط يقول :«إن الشيء كجليل يتلقى بلذة لا تكون ممكنة إلا بالكدر». يفسر هذه الوضعية بالتمجيد الذي يتجاوز مجرد قياس الحواس. يمكن القول إن الجليل هو الإشارة الجمالية لوضعيتنا ككائنات عاقلة، أرقى من الوضعية الحيوانية. وفعلا يوضح

كانط أنه حتى يكون وجودنا، ككائنات تجريبية، مهددا، ولأنه تحديدا مهدّد، فنحن نعبر، في إحساس بالمتعة، عن تفوقنا من حيث الجدارة، عن عالم الظواهر الذي نهيمن عليه بالفكر. لا يقبل هذا اللغز التفكير إلا لان التجربة الجمالية تنفتح على الإيتيقا، على إستقلالية الإنسان عن الطبيعة.

لا يحمل، إذن، الجليل كقيمة على الكبر الرياضي للبعد الفضائي لأنه جليل ديناميكي من نظام كبر القوة. ويفلت تقييمه عن القياس والتعقل المفهومي في آن.

يظهر لنا، لذلك، في العاطفة العنيفة، في النقلة، في جرح الحساسية الذي يتبع مباشرة قوة ونبل النفس. يرى في هذا كانط أثر محدودية مخيلتنا التي تصاحب طموح عقلنا للكلية.

ستجد هذه القيمة المميزة بالديناميكية، الكبر والرفعة، حقلها المفضل في فن الباروك، في ارتفاع وصعود الأجساد المرسومة(منذ الرسم الجداري للحكم الأخير وفي ما بعد مدة القرن 17كله). ستكون أصالة موسيقى بيتهوفن، في الحركة التصاعدية وعنف بعض السنفونيات والرباعيات (quatuors). يكون الجليل تحت هذا العنوان أكثر جمالية من الجميل لأنه يجرح الحساسية ويحمل بعيدا بقوة النفس. لكن هذا الإفراط في الجمال كعلامة ما هو فوق-حسي، أليس هو نفسه ما جعل أفلاطون، في «المأدبة» يقول حول موضوع الجمال المطلق منظورا إليه عبر صورة شكل جميل: يشعر الإنسان «عند رؤيته بالحمى، يغير لونه، يحس بحرارة غير عادية... والنفس في كليتها، الراحلة دائريا، تتحرك داخل الهيجان والمعاناة، بينما تذكّر الجمال لا يتركها دون بهجة. مقسمة بين إحساسين متضادين، فهي واقعة تحت تأثير هذه الحالة الغريبة. » أنه وصف قريب، بشكل مدهش، من الوصف الذي يعطيه بيرك وكانط للجليل ولكن أيضا من الوصف الذي ينبع من إعتبارات باسكال حول المتناهي واللامتناهي، ولكن ربما يكون هذا التقارب شيئا آخر غير حقل الجماليات. وفعلا إذا كان اعتبار

شيء خارج استعماله، لفترة طويلة، قد أعطى المجال، لأسباب تنظيرية للتوحيد، لمقولة الجميل ليعين مناسبة اللذة الجمالية، فإن هذه المقولة ستولد منها، نوعا ما، من فروقها ومن ثراء المحسوس، منذ اللحظة التي أصبح فيها هذا الأخير موضوع دراسة مستقلة.



الفصل الثالث
قيم وآثار فنية

1 ـ النقد التجريبي للأساس العقلي لمعيار الذوق

ستسمح العناية التي لقيتها الحساسية، في القرن 18 وخاصة في الفلسفة الانجليزية، بإقامة المنزلة الحسية لقيمة الجميل وللقيم الجمالية بصفة عامة. سيكون كل المشكل، بالنسبة للتجريبية، لا أن ننطلق من جوهر الجميل أو أن نضع لوحة للمقولات الجمالية، لكن المشكل هو أن نحدد وأن نعرف شروط الشعور الجمالي، أساس الحكم وأساس القيمة الجمالية.

عالج ديفد هيوم[30] في بحثه «في معيار الذوق» البعد الحسي للقيمة الجمالية في إطار نوع من نظرية الثقافة عبر تحليل مقارن للفنون وأحكام الذوق. يتمثل تمشيه التجريبي في فحص الآثار الفنية والأحكام الصادرة تاريخيا حولها سعيا لتحديد، مقارنة، ما يسمح في آن بالتقييم وبخلود قيمة أثرفني.

ينطلق هيوم مما يسميه «وقائع جمالية» ليبرز قواعد عامة حول الحكم الذوقي. رافضا التصورات الجوهرية للجميل يعتبرهيوم أن قيمة الأثر الفني توجد في علاقة الحساسية بالشيء المحسوس. ليست القيمة الجمالية عنصرا قابلا للمعرفة والتحديد موضوعيا من خلال تحليل الأثر. إنها ما يكشفه الذوق عندما يصاحب إستهلاك الأثر شعور باللذة أو الكدر(بالنسبة للقبيح).

منطلقا من أن كل معرفة مشتقة من الحواس، ورافضا التصور الميتافيزيقي للجميل في حد ذاته، يطرح هيوم مشكل مقياس الذوق في حال غياب المعيار (أو قبل تأسيس المعيار). يقر أنه مهما تغيرت الأذواق فان مقياس الحكم، تاريخيا

وثقافيا، يبقى، في آخر المطاف، شعور الملاءمة النابع من اتصالنا بالموضوع الجمالي، حتى وإن كانت الشروط التي أبدع فيها الموضوع قد اندثرت. ولكي تؤسس، مع ذلك، مشروعية ذوق ما، أي ذوق مشترك بشكل واسع ودائم، يجب وضع قواعد للفن تقترب في منزلتها من قواعد العلم الأخلاقي. ينطلق هذا الأخير من التجربة والوقائع ليستنتج معايير ثابتة تتحكم في الفعل الأخلاقي.

كيف يُتجنب إذن، في سياق تجريبي، اختزال أحكام القيم الجمالية في أحكام وقائع؟ وكيف نقدر على وضع قواعد؟ لا تمدنا، أولا، التجربة إلا بانطباعات خاصة: هذا جميل بالنسبة لي، في هذه اللحظة. تكون هذه الانطباعات العناصر الأولى التي سيتم التحليل من خلالها. ويتمثل التحليل في المقارنة، وفي رصد عدد معين من التقييمات التي هيمنت تاريخيا، وفي بيان في أية ملابسات ومن خلال أية عناصر، قومّت آثار مختلفة بأنها جميلة، ظريفة أو قبيحة، في مختلف الفترات. يمكن أن توضع، بهذا، قواعد عامة للفن متعلقة بالآثار التي تثير اللذة، مهما كانت الأمكنة والأزمنة (مثل آثار هوميروس (Homere) وسرفنتاز (Cervantès).

وانطلاقا من دراسة الآثار التي أثبتت، عبر الزمن، أنها كانت موضع نفس الرضا، يضع هيوم شروط الإمكان المثالية بالنسبة لتجربة جمالية أصيلة. إنها مشروطة بعدة عوامل تتلخص في شرطين يتعلقان بلقاء حالة مثالية للإحساس ببعض الأشكال المفضلة من الآثار.

1 ـ ينبغي على من يقوّم أن يكون في حالة توازن وصحة، وان لا تكون مخيلته خاضعة لضغوطات. تسمح له مثل هذه الحالة بتقبل أفضل لبنية بعض الأشكال، وتناسق الشيء الملائم.

2 ـ يجب أن يندرج الموضوع المدروس، بقدر واف، في التقليد الفني، وأن يلائم إدراك المرحلة. وإذا كان هذا الشرط قد تم خرقه ورغم ذلك فإن الأثر قوّم على أنه جميل، فان هذا يعني أن شكل الأثر يثير لذة لا تنازع حولها.

وتكون هذه اللذة المتكررة والقائمة المعيار الأقصى للحكم الذوقي، وتسمح بوضع القيمة في نظام المحسوس، وبوساطته نقف على عبقرية إبداع أين يخرق ذوق تلك المرحلة.

نلاحظ أنه، من منظور تجريبي، يمثل معيار الديمومة الحجة على وجود أشكال خاصة تنتج أثرا جماليا لا تنازع حوله. بعبارات أخرى، إن القيمة الجمالية لأثر مثبتة، تاريخيا، لأنها مطردة بنفس كثافة اللذة.

لقد خير هيوم، أيضا، الخاصيات الكلاسيكية للتناسق، والبساطة، والطبيعي، والتوازن، لكن هذه الخاصيات لم تعد جُزءاً من الأثر منظورا إليه في استقلاله. وفعلا يلح هيوم على أن الجمال لا يمكن اختزاله في حقيقة التمثل في الأثر لأن مثل هذا التصور يقصي اللذة الجمالية والبعد الحسي المحض للفن. إن كل محاكاة وكل اعتبار لعلاقة الفن بالواقع المفروض إعادة إنتاجه، ليست، بالنسبة لهيوم، لا من نظام الذوق ولا من نظام الجماليات.

إن ما يبقى من التمشي التجريبي لهذا الفيلسوف أن القيمة الجمالية لا يمكنها أن تكون قيمة محددة سلفا، وهذا عندما نأخذ بعين الاعتبار استقلالية الأثر الفني، مسار الإبداع وواقعة حكم الذوق. ويمكن الحديث، تحت هذا العنوان فقط، عن الفنان المبدع أو عن عبقرية ويمكن تصور خرق القيم السائدة كما تشييد أشكال فنية جديدة. تنبثق إذن القيم من لقاء ذاتية وأثرفني كانفتاح في حقل الحسي.

2 ـ من التمثيل إلى الحضور أو إنبثاق القيم الجمالية

تصدر جماليات التمثل التي تفترض عدداً معيناً من الخاصيات مثل التناسق، القياس، التوازن، كما رأينا، من تصور للجميل في علاقة واسعة مع الخير والحق. يعتبر الأثر الفني المكتمل، في عصر النهضة، بصفة عامة، و خاصة في حالة الرسم التمثيلي، نسخة جميلة للواقع. ويعيد الفنان الماهر، بواسطة التصوير واللون، خلق أجزاء من العالم، كما هو أثر المرآة. وتعرض

اللوحة للقراءة كنافذة مفتوحة على هذا العالم، عبر العلاقات التي تقيمها الأشياء المرسومة في ما بينها في الرسم، حسب نفس منطق المعنى الذي يمنح للأشياء الواقعية.

ولكن يمكن لمجرد رسم لوجه الفنان أو المكانة المحتلة من طرف الشيء المرسوم، داخل التمثل التشكيلي نفسه، أن يحطم كل صرح التمثل، ويمكنه أن يبين أن كل أثر فني هو أساسا حضور وإختلاف ،وهو مفتوح للتأويلات المنتجة للقيم.

وهكذا تظهر لوحة فلسكواز[31] (1656) ،« Velazquez، Les « Menines ، كما قدمها ميشال فوكو في مستهل عمله في «الكلمات والأشياء»[32] باعتبارها تدعو للسخرية من ادعاء نموذج للأثر، ومن ثمة كل الصفات للنسخة الوفية. إن ما يعطى في التمثيل غائب عن اللوحة، غائب، في الوقت نفسه، بواسطة النظرات التي تلقيها الشخوص المرسومة على المشاهد الجالس في مكان النموذج، وأيضا بواسطة حضور الرسام نفسه في الأثر، وهو يرسم على حمالة مديرا لنا ظهره. يعني حضور الزوج الملكي، ملك اسبانيا فليب الرابع والملكة، في العمق الخلفي للتمثيل، منعكسا في المرآة، غياب وموت النموذج.

يطرح الرسام المبدع فلسكواز، في الآن نفسه، سيادة الفنان، وسيادة الأثر نفسه خارج الموضوع والنموذج اللّذين يعطيانه معنى. يرمز الغياب المتعدد (غياب اللوحة التي تدير لنا الظهر، غياب الزوج الملكي، وغياب النظرات الثابتة) إلى القطيعة بين الرسم ونموذجه، بين التمثيل وموضوعه. يصبح الأثر الفني موضع إشارات حيث تبرز المعاني دون تعيين للمرجع.

يمكن القول، انطلاقا من ذلك، إن كل كتابة وكل تخطيط، تعد قبلا خطوطا منتجة. يستبدل الفعل المنتج دائما غياب بتخطيط. تبرز هنا القطيعة بين الحكم الجمالي وحكم الحقيقة، بين القيم الجمالية ومقاييس النسخ الوفي

للواقع. ينفتح الأثر الفني على تعدد المعاني وعلى لذة المحسوس لأنها جوهريا حضور، لعب أشكال، إختلاف.

لقد جعلت قوة الأثر هذه بيكاسو يقول، وهو يرسم سلسلة من اللوحات حول الرسام ونموذجه، «إن الرسم أقوى مني، إنه «يجعلني أقوم بما يريده». يتمثل لغز لوحة «Menines »، كما الأمر بالنسبة لكل أثر فني، في أن الفن يبدع نموذجه أكثر منه يتبعه. وهكذا تتبلور سيادة وإستقلالية الفن في كون من المظاهر والمسارات المختلفة، في التحطيم الملازم للتمثيل التشخيصي؛ متحررا من القيد المعياري يحيي الفن بثوراته الشكلية من أين تنبثق أساليب وقيم جديدة.

3 ـ الأساليب وتكاثر القيم

لقد استقل الموضوع الجمالي وأنتج قيمه الخاصة، منذ اللحظة التي لم يعد ينظر فيها إلى الفن باعتباره تمثيلا لنموذج، المفترض عنصرا من الواقع. وهي قيم متعددة بقدر تعدد الممارسة الفنية. ويحيا الفن ببعده التحطيمي عندما يجدد الفنانون بصنع أشكال جديدة، بنيات جديدة تقطع مع الآثار المأسسة. وفعلا يولد أسلوب عندما تظهر اختلافات تزيح القيم السائدة، عندما تنتج تقنيات جديدة تأثيرات جمالية غير ها. وهكذا يقطع ميكال اونج (Michel-Ange)، في قلب عصر النهضة، مع التمثيل المنظم والمتناسق ليفسد النسب الصحيحة ويعطي الميلاد لما سيصبح الباروك(Baroque). ويتميز هذا الأسلوب بقوته بثقل الشخوص التشكيلية، بالحركة التي تكسر تنظيم الإدراك المنظوري ذا الرؤية المركزية، بفيض مواضيع الرسم.

وهكذا عندما تتأكد خاصيات أسلوب، عبر فن ما، الرسم مثلا، فإن هذا الأسلوب يثورّ فنونا أخرى، كالنحت مثلا، فن المعمار، الرواية، بإستعمال تمشيات مماثلة فيها.

وتفرض، هكذا إذن، تقنيات جديدة نفسها إلى حد إكتساح العديد من

المواضيع والعديد من الممارسات الفنية. إنه قدوم لأسلوب. ولهذا أمكننا الحديث عن «التأنقية»، عن الرومانسية، عن السريالية، عن الواقعية الجديدة الخ...

تصبح تلك الأساليب، بقطع النظر عن قوة خاصياتها، مبدعة لقيم جديدة. تبرز التأنقية التي ظهرت سبقا في المعالجة التشكيلية، في دراسة آثار رفائيل نزعا من الفضل للشخصيات، تضع شاعرية وعذوبة في الكيفيات. يصبح الأثر، انطلاقا من ذلك، مهما بالحكم عليه جماليا بأنه ظريف، لطيف أو شاعري. لقد نشأ مع الرومانسية الغنائي، المثير للعواطف، العجيب، الحلمي. وحتى الفن الشعبي (البوب ارت) فقد حول الحضور أو الرفض إلى قيمة جمالية. في هذا المعنى، أصبح اللون أو الخط الافتراضي في الرسم قيمتين، عندما اندثر التمثيلي تاركا مكانه للتشكيلي. يتحدث الرسامون، مثل كاندنسكي أو كلي، عن اللون بألفاظ الخاصية، الكثافة والقوة.

تقطع مختلف القيم، المتساوية في حضورها، مع أولوية معيار الجميل المرتبط برؤية جمالية محددة. إنها تقيم علاقات تضاد (المتنافر والمتناسق) أو تكامل (اللّطيف والظريف). وقد ذهب بعض فلاسفة الفن الى حد تصنيف القيم حسب صلتها ببعضها، حسب تكاملها أو حسب تقابلها (نجد هذا عند لالو-بيار وإتيان سوريو). نجد القيم موزعة إلى مقولات كبرى ومقولات صغرى.

وقد صنف الجميل، الجليل ، التراجيدي، الظريف والمتنافر ضمن القيم الكبرى؛ وفي الصغرى وضع الغنائي، المثير للعواطف، البطولي، الكاريكاتوري والخيالي. لكن ألا يمثل هذا التصنيف إلى كبرى وصغرى، طريقة أخرى للعودة إلى نوع من التراتبية التي تنفي الإستقلالية والقوة الخاصة لكل أثر فني قادر على إثارتنا في اختلافه؟

توجد قوة الفن في بعديه التحطيمي والتشييدي معا. إنه ينتمي إلى نظام خرق القواعد والتقاليد ولكنه يضع، في كل مرة، حضورا لا يمكن اختزاله يمسك

بالحساسية:يشد هذا الحضور القيمة الجمالية للأثر. يمكن القول، بهذا المعنى، إن كل أثر فني يحترم ذاته مشيّد للقيم.

لا يتعلق الشعري بمجال الشعر لا غير إذ هو أثر مُغْنٍ لبعض القيم الجمالية. إنه يهم كل الآثار التي تسمح بانفجار المشاعر، بعمل المخيلة، بالتحريض على الحلم: إن رسما، أو نحتا، أو مشهدا لها جانب تلميحي ومتكونة من لعب أشكال، تحمل على الحلم، على اللهو، على انبثاق المشاعر، على الحياة الداخلية، يقال عنها شعرية.

توجد بعض الفنون تكون أكثر قدرة على التعبير عما هو شعري لأن لها تحديدا علاقة واسعة بالشعوري، بالمجازي، بالتلميحي: هي الشعر والموسيقى.

وفعلا تكون الموسيقية، المجازات، التراسلات من نوع تراسلات بودلار، الأشعار الحرة، أكثر قدرة على إثارة «شيء ما غير محدد» كما عبر عنه اندريه جيد في «مختارات من الشعر الفرنسي»، لدى المتلقي، حالة أين يذوب الانتباه في عالم الحلم، في الحنين، في الكآبة المبهمة، أو ببساطة في الغبطة العذبة. بالمثل يحمل النغم والحركات الموسيقية بتجريدية شكلها إلى الشعري في التعبير عن اللا مقول. وهذا ما يعنيه شوبنهاور[33] من خلال هذا التعريف :«يوجد في الموسيقى شيء لا يمكن التعبير عنه باللغة وحميمي؛ يمر بجانبنا مشابها لصورة جنة مألوفة مع أنه متعذر أزليا بلوغها.» تعد لوحات بوتشلي(Botticelli) ، وبخاصة الأمثولات الدنيوية مثل «ميلاد زهرة أوفينوس» آو «البريمفيرا»(La Primavéra) ، بتعرجات الخط، بالمجلى الهوائي للثياب، بسوداوية السمات، من مجال الشعري. ينطبق نفس الأمر على المشاهد البخارية لرسم واطو (Watteau.)

يختلف الشعري إذن عن الجميل في أن هذا الأخير محدود، مهيكل، مدرك، وله تعريف. يقترب الظريف من الشعري ويتميز عنه بطابع الإغراء الذي يواصل الحلم ويجسده. إنه مرتبط بالتحركات البطيئة التي تحيل على الخفة. لهذا كان

الرقص أحد الفنون التي تكثر فيها الأناقة. يمكن أن يقال عن خط أثاث، أوخط ثياب إنه أنيق. يحمل رسم رفائيل على الإغراء بواسطة الانحناء الخفيف للعنق المنطلق من شخوصه كما بواسطة تصوير الأيدي ذات الأصابع المشيقة.

تهيمن، عادة، على أنواع النحت أو الرسم المسماة تأنقية مقولة الأنيق، التي يكون فيها لدى الشخوص ملامح أنثوية أكثر قوة، ويتوجه الإهتمام إلى فتور الحركات ووضعيات الجسد. يسمى الشعري، الأنيق، الظريف، الرومانسي مقولات رقيقة بالتعارض مع الباروكي، المتنافر، الدرامي أو الأسطوري يوقظ انفعالات أكثر كثافة، مشاعر أكثر تقابلا.

لقد أصبح الباروك، الذي نشأ عن أسلوب أخذ فيه المنحني الخطوة على المستقيم ، واللا متوازن على المتناسق، قيمة جمالية تعبر عن جماليات الغير-نظامي والشحنة الزخرفية. وقد تطور هذا الأسلوب خاصة في القرن 17، وتعلق بفن المعمار الذي يفضل الحركة، تأثيرات الكتلة، كما الرسم أين تتحرر الشخوص في حركات هوائية.

4 ـ القبيح

يهم القبيح، بصفة عامة، حكما حاطّا متعلقا بالقيمة الجمالية لموضوع. أن نقول عن أثر فني أنه قبيح فنحن نتهمه كأثر، أي كموضوع مكتمل جماليا، هذا الحكم يخرجه من حقل القيم الجمالية التي أبرزناها، ويدل على غياب ما كان يمكنه أن يثير انفعالا من نوع جمالي مصحوبا بلذة خاصة. يثير القبيح، خلافا للقيم الجمالية، النفور، الرعب، اللا محتمل(إن لفظ قبيح تأتى من الألمانية Leid التي تعني معاناة).

لكن لا يمكن اعتبار القبيح كغياب للجمالية، للانسجام، للشعري لا غير الخ. لقد حركت، بهذا الشكل، كل ثورة شكلية ردود فعل دافعة للجديد. لم يقبل بسرعة الباروك من طرف الأكاديميات الكلاسيكية للفنون الجميلة. عدّ

القوطي، لفترة طويلة، فنا بربريا، وخاصة في القرن 18. لقد صدم الفن المجرد نفسه مناصري التمثيلي إلى حد إبعاده عن حقل الجماليات. لقد نفرت النساء المرسومات من طرف مودي ڤيلياني، بيكاسو أو ماتيس، هواة الفن بدمامتهن. لهذا ينبغي أن نأخذ القبيح بخاصيات المشوه، الوحشي، اللاشكلي. لقد رُفّع الى منزلة الجماليات الجيفة، التعفن، ورامبرانت يهدي للأنظار حضور اللامحتمل في لوحته الرائعة: الثور المسلوخ. وهكذا أصبح القبيح، الذي اعتبر لفترة طويلة مناقضا للقيمة، تعبيرا عن الإختلاف ولكن دائما في حقل الاستيتيقي، أي حقل التجربة التي تحمل حتى حدود اللامحتمل.

5 ـ ظاهرية الإدراك والأثر الفني

تتموقع إضافة الظاهراتية لفهم الممارسة الفنية في اختلافها في وضع الفن على أرضية تقصّ في الآن نفسه تصور الأثر كمجرد فعل وكمجرد عملية ذهنية، «نتيجة ذهنية» كما كان يحلو القول لليونار ديفنشي. يصبح الإنتاج الفني نتيجة عمل الإدراك، عملية مسك بالإحساسات المخفية تحت الحضور المبالغ فيه للمرئي.

يكشف مارلوبونتي في «المرئي واللامرئي» كما في «العين والفكر» أن في عمل الأثر، إلتزاماً بتعدد إدراكاتنا في فرادة أنواع الحضور. ينبغي أن يتصور الإبداع الفني من خلال دراسة لأركيولوجيا الإدراك كتشابك بين جسد الفنان وجسد العالم. لا يوجد إبتعاد، مسافة تقطع الذات الفاعلة عن أثرها بل توجد علاقة انتماء جسد ـ ذات للأثر. تصبح اللوحة، قطعة الموسيقى والقصيد إعادة جمالية «للصيغة اللحمية» للأشياء فينا.

لا تتأتى قيمة الأثر الفني من نسخ نموذج يقع خارج الفنان، ولا من مجرد تحقق المخيلة. تأتي القيمة مما يستطيعه الإدراك أي من قدرته على إنتاج تكوّن الأشياء في جسدنا. يشهد، مثلا، الرسام، بواسطة التخطيط، الأحجام والألوان،

على ميلاد مدلول العالم عبر إدراكاتنا المحمّلة رغبة وذاكرة. يمثل الإدراك مسارا مشكلا لعلاقة مهمة لجسدنا بالعالم. ويعدّ الأثر الفني تثبيتا لهذه العلاقة. إنه يشيد قيم علاقتنا بالعالم. تعتبر، إذن، القيمة الجمالية مقياس عملية إنبثاق العوالم الممكنة في وبواسطة إدراكنا. لهذا عدّ الفنان، من طرف مارلوبونتي، صاحب رؤية قادرا على المسك بالمعاني المتعددة للمحسوس.

6 ـ الأثر المفتوح وإبداع القيم

لقد ارتبط تعدد القيم الجمالية باستقلالية الأثر الفني. وأصبح هذا الأخير مشيّدا للقيم منذ اللحظة التي صار فيها موضع تعدد المعنى. يتحرر، هكذا، الأثر من واحدية المعنى ومن تبعيته لنظرية المعرفة أو إلى أي إيديولوجيا أياّ كانت. يمثل هذا الانفتاح خاصية الإبداع الفني، موطن إنشاء المعنى. يعد الانفتاح، بالنسبة لامبرتوايكو[34]، شرط المتعة الجمالية وشرط تشييد المعنى. إنه وحده ما يسمح لقصيد، للوحة رسم، لرواية بخرق الكتابة الاصطلاحية، الصور السائدة، التعلمية، لكي ينتج أنساق علامات تستطيع إعادة الإحساسات.

يبرز الفن، بهذا، كلعب أشكال تدعو المشاهد إلى اللعب واللعب ثانية بالأثر. تعد مختلف اللقاءات التي يمكن إقامتها مع الأثر الفني، في كل مرة، مناسبة لإنبثاق قيم جمالية. وهذه الأخيرة تذوب مع الحضور نفسه للعوالم الممكنة.

لا يعني اللعب، في مجانيته، إخفاء للواقع. ينتزع الفنان ـ اللاعب، في الواقع، المواضيع من ثقل المعنى المفروض، ومن تحديدهو، دائما، اعتباطي. تبدو المواضيع، لهذا، وكأنها غريبة وتقيم في القصيد أو اللوحة علاقات تقصي كل منطق للمعنى، كل خاصية منفعية. وليس الحكم الجمالي، بالمعنى الكانطي، المنزه وحده عن كل غرض، إنه شكل ووجود الموضوع الفني خاصية أخرى بطبعها «مستعملة». لا توفر مواضيع الرسم، الموسيقى، الشعر، إلا إختلافها الذي يصنع قيمتها. لا يمكن أن تُحصر القيم الجمالية في منزلة المقولات المحددة التي توجب

الحكم بتنظيم المحسوس.

إن الممارسة الفنية هي أساس انبثاق وتشييد القيم التي ليست شيئا آخر غير المعنى نفسه للأثر الفني. وهذا الأخير أبعد ما يكون عن نسخ الواقع، هو موطن ميلاد العوالم الممكنة التي تنتجها أو تعيدها الحساسية لا غير. وتصبح، بهذا المعنى، كل القيم متساوية: يلتحق الجميل باللا محدد، اللغزي بالشاذ.



الفصل الرابع
الأشكال الجمالية للحداثة

1 ـ معنى الحداثة

يبدو معنى الحداثة مشبع الدلالات، لكن المعاني التي يحملها تنتمي إلى حقل فلسفة التاريخ. ويرتبط هذا الأخير بفكرة تاريخ تقدمي يجد مصدره في فكر فلاسفة الأنوار. وقد اكتشف هؤلاء[35] تطورا تقدميا للإنسانية يكون التحرر النتيجة الأساسية للإستعمال الحر للعقل في إرادة الشك وفي رفض كل حكم مسبق وكل نفوذ. يعترف هؤلاء أن طريق هذا التحرر قد فتحتها العقلانية الديكارتية بتفضيلها البداهة العقلية، ومعارضتها العادة. وتكون درجة المعرفة في سير تصاعدي، لا حد لها. تسمح هذه العقلانية بالسيطرة على العالم، بموضعته. تصبح إذن السيرورة تقدما قابلا للقيس الكمي والكيفي.

يتعلق الأمر إذن بتاريخ تراكمي وخطي لاكتمال إنسانية واعية بذاتها. سنعرف الحداثة، إذن، في هذا السير الوحيد للزمنية كتعبير عن لحظة مميزة لمسار تراكم وزيادة الخيرات والمعارف.

ستحقق هذه اللحظة التأليف والتجاوز لمجموع الإنتاجات لماض نسيطر عليه، والذي يرجع إليه كسياق نعرف معناه. تختلط هذه اللحظة، من جهة أخرى، مع الوعي بالمشاركة في إكمال المشروع الأساسي للسمو وتحقيق السعادة للنوع الإنساني من خلال تحسين الوسائل الثقافية، العلمية والتقنية.

مثلت الحداثة، هكذا، أداة مفهومية تمكن من التفكير في الحاضر كمجدد مقارنة بماض غير مرغوب فيه، والذي تتباين عنه وتعينه كقارة للأفكار والممارسات التي تحتل نهائيا المجال السابق للمحور الخطي (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل)[36]. إرتسم هذا المجال الدافع في الذاكرة والذي فرض الاعتراف به في كليته، سواء كمجرد موضوع ثقافة عامة، أو كحارس. و حسب أشكال المشاريع سيصاحب، في خيال أنصار التقدم، صورة البربري أو ببساطة عصور الظلمات القديمة وعصر طفولة الإنسانية.

ومن البديهي أن يتضاعف مثل ذلك التصور بعمق إيديولوجي برر كل المهمات الحضارية ويواصل تغذية، بطريقة أكثر مهارة، خطاب سياسات النمو. يكفي أن نشير إلى بدائية بعض المجتمعات التي حدد نموها أيضا في المدار –المثال للتقدم باعتباره نموا مازال بعد في بدايته لكي يدخل كمرب، كمنقذ، كمعلم في التفكير ومعلم إنتاج، وليس أدل على ذلك من الوسائل العلمية والتقنية.

وضع الغرب نفسه، انطلاقا من عبادة الاكتمال، في أعلى نقطة من السباق في قلب الحداثة. وقد أسس مهماته الجديدة ، اعتمادا على ذلك، عاملا على تحطيم الاختلافات، على توحيد الشعوب، بإبدال فكر حكم عليه أنه قديم بنماذجه الثقافية، ملقيا، خارج البحر، إنتاجاته الاستهلاكية، عوضا عن نقل حقيقي للتكنولوجيا.

دعمت هذه الطرق في التفكير والفعل، خاصة مع الصورة الهيجلية[37] للتاريخ، مشروعيتها. ولأن الإنسانية تباشر، مع الهيجلية، حاضرها في الدولة العقلانية الغربية، فإنه من حق وواجب الدولة الحديثة، كحقيقة كونية وكعقل متحقق، أن تنظم نسق المجتمعات الحديثة التي تشقها التباينات والتناقضات الضرورية. ولكن يتمثل الأهم في هذا التصور في أن العقل الغربي الحديث، المقدم كمطلق الواقع التاريخي لأنه يتموقع في بداية نهاية التاريخ، يستطيع وحده أن يتعالى على الصيرورة ويمسك مفهوميا بالتاريخ في تطوره. لم يعد، إذن، البتة،

مشروطا بزمنه، لذلك يمكن هذا العقل أن يعرف ويفكر في الماضي كما هو، أن يقوم قدم بعض الحضارات، وأن يبرر العنف المنظم.

ومع ذلك فإن هذا الشكل من الحداثة، الذي خطّ، نهائيا، خط تمايزه مع العالم المفتون بالتقاليد، لم ينقطع منذئذ على تأخير حدوده دائما إلى المستقبل. لقد تزعزع الأمل، منذ الحرب العالمية الثانية، في مستقبل أفضل، بإنحرافات اليوتوبيات التي دفنتها الأزمات الاقتصادية، الإجتماعية والأخلاقية التي عرفها الغرب. لحظتها أجبرت الحداثة، خوفا من خطر الإفلاس، على تكرار ذاتها كتقليد للجديد، ملاحقة لنفسها، متورطة في دكتاتورية التغيير مدى الحياة. من أجل ضمان بقائها، جرّت الحداثة وراءها، بلا نهاية، ـ وهذا من سخرية القدر، ـ ماضياً جديداً لم ينقطع عن التعاظم.

يعتبر هوركايمر وادرنو[38] أن هذه النتيجة تطور منطقي للأنوار Aufklarung، إنها مصير العقل الأداتي. ليست الحداثة، بالنسبة لهما، شيئا آخر غير تطور للهيمنة العقلانية والنفعية على الطبيعة والحاجات إلى حد أصبح العقل يعني السلطة بتحوله إلى عقل كلياني. لقد أصبحت الحداثة عقلا أداتيا في خدمة رأس ـ المال وتخلت عن قوتها النقدية؛ ووجدت العلوم الجديدة نفسها، بالكامل، في خدمة النجاعة التقنية. لقد تحولت أسطورة العقلانية النافعة إلى قوة مادية. وعندئذ تحولت الحداثة، لمطاردة وحوش الكليانية والفاشية، إلى رفض وجدّة. لقد أصبحت حركة المقاومة ضد خداع العقل التي تطرح وتختزل التجربة العادية في شبكة من الدلالات التي تمسك معا ضرورتها الخاصة وضرورة سير التاريخ.

2 ـ حداثة ومقاومة جمالية

تجد الحداثة تعبيرها الأكثر حيوية، في السلم الثقافي، في القوى المحطمة للمقاومة الجمالية، في الثورات الشكلية للممارسة الفنية، أكثر منه في المجموعات المهمشة والحركات البيئية. وتتجلى تلك الثورات في كل مجالات الفن : في

الموسيقى مع لا نغمية شنبرغ[39] Schonbergومع لا نغمية بولاز[40] اليومBoulez، في الأدب مع تحلل السرد أو الحكاية وانشطار الزمن الاتجاهي(كافكا، فولكنر اوجويس)[41]، في الشعر مع الكتابة الالية والشذرات(روني شار)، في الرسم مع التحلل المجرد منذ التكعيبيين، مع التعبيرية، التشخيصية المبالغ فيها(فرانسيس بيكون)، مع» الرسم الفعلاني(«Action painting) (بولوكPollock)، مع انشطار الخطوط والفن الفولكلوريPop Art[42] (البوب آرت) في المسرح منذ ثورة برشت، أعادت ظاهرة التباعد، معيارية اليومي.

لقد استعيدت، اليوم، الحداثة كمقولة للتفكير الجمالي لكشف الجدّة وتحطيم العقل الشمولي.. ألا يعد أحد مصادر الفن عدم قابليته للإرجاع لأي سلطة؟ ألا يتأقلم مع أي نفوذ؟ وأن يظهر بداهة مطلق عرضية التجارب العادية[43]؟ إنها الملجأ الأخير حيث يمكن تجنب مأزق الادعاء المعرفي، والعلم التطابقي. لقد عاين ماركوز أن الحكم التطابقي لا يكتفي بالتصرف في الحياة الاجتماعية للإنسان ولكنه يحاول دخول وتقنين مجموع ممارساته اليومية.«إن السلطة الجذرية للفن توجد بدقة في هذه اللاهوية.» يضع (الفن) نفسه في نفس الدرجة من «المطالبة بمجال حياتي خاص» «يستطيع، جيدا، أن يكون حصنا ضد مجتمع يجهد نفسه لإدارة كل أبعاد الوجود الإنساني»[44].

يتعلق الأمر إذن بتحدّ موجه لكل إختزال تاريخاني، بقطيعة متكررة مع الأشكال التقليدية للإنغلاق المؤسساتي و العزل، وبعملية عودة إلى الرشد.[45]

تذهب الحداثة أبعد بإختلافها. يطالب الفن، لكي يفلت من مأسسة الإدراك، من المنفعية، بكامل استقلاله. ينفي حتى بلوغ إمكانية التواصل[46] التي ليست شيئا اخر إلا «شكلا من أشكال تأقلم الفكر مع النافع الذي ينضم، بواسطته، إلى مقولة السلع.[47]» وفعلا تفقد الأشياء المجردة من وظيفتها في فضاء غير فضاء استعمالها، معناها : إن مواضيع مارسال دي شون(دراجة موضوعة على كرسي المطبخ)، المادة

الخام خارج الذات التي تهيكلها، مقطوعات من الآثار، مواد مختلفة (خشب، نابض ساعة، رمل)، لوحات غير مكتملة مقدمة للإدراك تحطم الصور الثابتة للمعرفة، تكسر الحمل الرمزي والمرجعي للأشياء بإعتباطية ظهورها.

يمكن الحديث عن جمالية الإهمال التي يمكنها، وحدها، أن تهتم بغير الجوهري. تضع هذه الجمالية نفسها بعيدا عن تمثيل منظم حيث يمتلك كل عنصر علاقة ضرورية وسردية مع العناصر الأخرى للمجموع العضوي حيث يتجلى منطق للضرورة. لا يشكو الأثر الفني، في هذه التمثلات، من أي إعتباطي يمكنه الإفلات من التعقل والاختزال الخطابي. والحال أن عناصر الرسم [48]«المستعملة» مسكونة باللامتوقع وتعود إلى مجرد تسجيل لوقائع. يمثل هذا، بالنسبة للرسام فرانسيس بيكون، الوسيلة الأكثر مباشرتية لكي نجعل الحساسية خامة ونلقي بها في نظر المشاهد. لا تسمح حلقات ثلاثياته بمرور أي سرد؛ وحدها لا-نفاذية اللوحة وحركية اللون تنفجر بحضورها.

إن إنبثاق الإحساس هو ما يجعل اللوحة لم تعد نافذة مفتوحة على العالم المنظم بأشكال إدراكنا ولكن هو ما يجعل الحسي كممكن للمعنى، كمغامرة فضائية زمانية. وبالمثل إن تحطيم الرومانسي عند كافكا وفولكنر يزعزع الإدراك، يضع موضع تساؤل الذاكرة في شحن الإحساسات العابرة، المنتزعة من أسها الفضائي الزماني : أشياء واقعية، إستيهامات وذكريات تحتل، بعد الآن، المكان الفارغ للشخصية المركزية، للبطل. يكسر مطلق الأحداث التسلسل السببي.

تلتحق حداثة الفن، كقوة مزعزعة بالنقد الجذري الذي وجهه مارلوبونتي للإدراك المسمى عاديا. يعتبر هذا الأخير، في الواقع، تجربة اختزالية للعالم، مدعومة بتصور للوعي «الذي يعد موطن الوضوح» في حين أنه ليس إلا الموطن نفسه للغموض. [49]»

تكشف حداثة الفن، في عملية النفي الجذري، عن إختلاف وتكرار، واضعة

نفسها أبعد من القواعد الجمالية التي يطلبها وعي جماعي[50]. إن هذا الأمر هو الذي جعل أدرنو يتحدث عنه وكأنه يتحدث «عن أسطورة انقلبت عن ذاتها؛ إن خاصيتها اللازمنية تصبح كارثة اللحظة التي تكسر الاستمرار الزمني[51].» وباعتبارها مدعوة دائما للتجاوز، في تتابع العناصر المؤقتة، فإن هذا الاستعراض للراهن يعود، في الواقع، إلى البحث عن حاضر طاهر أو نقي.

إن ما يمكن ملاحظته هو أن الإرادة اللا تاريخية للحداثة الناشطة في مستوى الفن، في تعبير عن آخر اختلاف، تعود إلى قوة حضور إحساس يفكك الإدراك العادي. ولكن ألا يمثل هذا عودة إلى جوهر الاستتيقا نفسه، كخبرة أقل منها كإحساس (في «النفس» لأرسطو)؟ إنها خبرة حضور العدم ولكن في الآن نفسه إنبهار وإبتعاد يقتلعان من العطالة الثقافية وتعيد للرشد الواقع المنتج بواسطة التمشي المادي وتمثله (وهذا يحمل المتلقي خارج ذاته، في نسيان كيانه المستوعب اجتماعيا). تعيد الإستتيقا الذات والموضوع إلى مطلق هشاشتهما، إلى التجربة الحميمية «للذات نفسها» وللأشياء. يلاحظ جدمير[52] «أن أفلاطون قد وسم، منذ «الفيدون»، عدم الفهم الذي بواسطته، وباسم تصور نظري للعقل، لا يعترف، عادة، بالخاصية الإفتتانية للوجود خارج ذاته، يختزل إلى مجرد نفي للوجود بالقرب من ذاته، وبالتالي إلى نوع من الجنون. يمثل الوجود خارج الذات، في الحقيقة، الشرط الإيجابي لكي نكون قرب شيء ما، لكي نحضر أو نمثل. وأن نحضر، بهذا المعنى، هو أن ننسى أنفسنا وما يكون جوهر المشاهد، وبنسيان ذاتنا نذرها للمشهد.» ولكن إن نسيان الذات هو هنا شيء آخر أكثر من حالة حرمان، لأنه يصدر من تخلٍّ للشيء الذي يكوّن نصيباً من النشاط الخاص بالمشاهد. إن تخلي المشاهد، هنا، ليس نتيجة صنيع النوعية الشكلية للجدة التي لن يكون لها كمكمل إلا الضجر، ولكنه صنيع الحضور، أي أن نشارك في لعب الفن.

ولذلك فإنّ الحداثة، في آخر التحليل، وأبعد من خاصيتها الاحتجاجية، لا

تختزل في الجدة ولا يمكنها أن تنحصر في تعريف أ. كويري لها أي كطريقة في تصور وإدراك، في مرحلة محددة، «الطبيعة والبشر تقريبا كمعاصرين وبوجه آخر، قليلا، عن أسيادهم. [53]» إنها موطن التجاوز وتنخرط في قلب الإنفصال عن التفسيرات الإختزالية. تعتبر الحداثة، منذ فعل ميلادها إلى وظيفتها الجمالية، مطالبة بالاستقلالية وفتح للممكنات.

ولأجل هذا تشيئت، دوما، تظاهرات الفن، وأبعد من الأسس المتعالية والعقل الذي أصبح ضاغطا، إستقلالية الحسي كموطن لممكنات المعنى. ويرسم، سبقا، مع العدمية النيتشوية، موت القيم المتعالية والقوى الارتكاسية، نهاية عبودية الإنسان «الحيوان الصغير للقطيع». يطرح نيتشه انتصار الحسي وبالتالي الممارسة الفنية كموطن للقدرات والممكنات. نفهم، هكذا، أن ادرنولم يقف عند مجرد طرح المضاد ـ للفن والطليعة. وقد حفظ ادرنو، بتيقظه من الوقوع في فخاخ العقل النظري كنموذج للحكم الزاجر، للفن خاصية الأثر.

تحافظ حداثة الفن، بإقصائها آفاق التواصلي والمفكر فيه، على حقيقة الأثر الفني. ويفعل هذا الأخير، في نطاق واسع، كغاية لها. تشكل حداثة الفن تمشيا لم تعد أجزاؤه أجزاء منصهرة في البنية ولكن هي مراكز قوى تسعى الى كلية الشكل. إن الطاقة المحايثة للأثر موضوعية وإن استقلاليتها جدالية لأنه «بالانفصال، بطريقة تفخيمية عن العالم التجريبي(...)تشهد الآثار الفنية أن هذا العالم نفسه سيصبح شيئا آخر، ترسيمات غير واعية لتحويله[54]. »

ومن نافلة القول أن ادرنو يرفض، بالعودة إلى المعنى الكلاسيكي للأثر وللموضوعية الشكلية، (ولكن في دلالاتها التقليدية ككلية مكتملة ومتناسقة)، أطروحة انحطاط أو نهاية الفن. إنه يموقع حداثة الفن في جدلية العودة والتجاوز، المحايثة للامبالاته نفسها.

إن ما يهم تسجيله، أن الأمر لا يتعلق البتة بمناوأة، في يأس من سبب،

سباق لا ينتهي لتراكم رأس المال من أجل التراكم، بموقف عدمي لعفوية ذاتية كأثره المباشر. يتعلق الأمر بطرح سيادة الأثر الفني كمطلق وتحرر. ينخرط العديد من المشاريع الأقل نقدا ظاهريا في نفس الحقل من الاهتمام. يتعلق الأمر، سواء بالنسبة لهيدجير أو جدمير، بتكوين الأثر الفني ليس بتشييد الماضي ولكن بإعادة فتح المسلك لتركة خاصة بالغرب. يصبح الفن بدء التنفيذ للحقيقة التي تكتمل خارج المهمات التاريخية وخارج القياس. «إنه الحفاظ داخل الوجود على عنصر من الحقيقة[55]. »

وهكذا يصبح الفن حرية صارت أثرا، سواء كتمش للعودة للرشد أو كتمش للحقيقة التي تضع نفسها موضع تنفيذ. وتجعل الخطابات، المهتمة بالفن، من الحداثة مقولة جمالية متميزة تحطم المعنى الذي لحق بها في حقل فلسفة التاريخ. لم تعد البتة الحداثة تحكّما في العالم ووعيا بعمل التاريخ، إنها ما ينجز، وراء الرفض، الحركة خارج القياس للحياة.

لا مفارقة في أن تتموقع الحداثة، مرة أخرى، هناك حيث يكون أمر أساسي في المحك. إنه من البين، كما لاحظ بلا نشو[56]، «أن من يعترف أن مهمته الأساسية هي الفعل الناجع داخل التاريخ، لا يمكنه أن يختار الفعل الفني. إن الفن يفعل سلبا وقليلا (...)؛ لا يجب رسم إغتيال سيزار، ينبغي أن نكون بريتيس.» وعلى الرغم من ذلك، فإن الفن يضع نفسه بعيدا عن الناجع، عن الاستعمالي، على تحقيق المهمات التاريخية، في الوقت الذي يستوعب فيه المواطن الضغوطات الاجتماعية كقدر، وينتج بدون انقطاع تراكم رأس ـ المال، وتسيطر التقنية ويتم اختزال الإنساني في الاجتماعي ـ الموحد. ليس الأثر الفني شيئا آخر غيرالتمظهر، غير فعل هذا الإبتعاد الذي بواسطته يقيم الشاعر، الرسام أو الموسيقي علاقة مع العالم، مع الأشياء[57]، معهم هم أنفسهم، مع معنى الإدراك المحض. لكن هنا يفرض سؤال نفسه: ألا يندرج عمل الأثر الفني، كشاهد على

الانفتاح على العالم، في لامبالاته بموضعة جوهر الأشياء، في الحقل الفكري والعملي لما ينكره أو يرفضه؟ ألا يمثل تجربة لحميمية الذات، دائرة داخلية الأنا؟ تتحدد إمكانية الفن بسيادة الأنا، في الحقل الذي فتحه المشروع الديكارتي. يثري الفنان حياته الداخلية، يثري وجوده، حتى وإن اقترب من منطق العقل الحسابي الديكارتي. يطرح الفنان، مرة أخرى، تجربة موضوعية العالم الذي يحاول اليوم تجاوزه، في عين الوقت الذي يطرح فيه وجوده كذات. وتظل، هكذا إذن، المطالبة بالحداثة الجمالية عندما نحاول الانفتاح على الماضي، وعندما نحاول تمرير المعنى، تظل، رغم ذلك، ملتزمة بفصل الذات عن الموضوع. إنها مشروطة بالحقل المعرفي والعملي الجديد الذي اشتغل به انطلاقا من النهضويين والمكون في ابستيمية القرن 17 :أنه (القرن17) ما يسجل الإنتقال من المعرفة كحركة للوجود ذاته (القديم، العصر الوسيط) إلى المعرفة كسلوك للذات أين ينطلق الفكر من مفهوم للذات قائم بذاته ومحول لما تبقى إلى موضوع. إنها لحظة مفصلية حيث يعوّض النظام والقياس الوجود. إذا كانت هناك، اليوم، عودة، في الفكر الغربي، إلى البعد التقديسي فهو ليس إلا ماضياً مؤوّلاً كإثراء أو كإرث. ولا تقوم الإرادة، التي تتحمس لربط علاقات مع هذا الماضي، إلا بإبراز، بطريقة أكثر، انفصالها كإرادة تاريخيا موقّعة.

وأن نفكر في الحداثة هو أن نعود إلى الفعل المؤسس حيث عوضت الذات الوجود باعتباره المرجع الأخير[58]. ويستقر الانفصال، بعد، بين الإنساني والموجودات، لأن التمثيل الكلاسيكي قد أقام علاقة أحادية الجانب بين الأشياء والذات الفاعلة التي تنظم التمثيل. وهذا ما يفسر، في جانب من الجوانب، أن شاعرا مثل رلكييه (مراثي ديونا) ، ورساما مثل بول كلي (نظرية الفن الحديث) يتحدثان عن «الخطر» الذي يواجهانه عندما يحاولان أن يكونا «بالقرب من الأشياء»، وعندما يحاولان «الانفتاح على العالم».

نفهم أيضا لماذا حاولنا، بوساطة الفن، إعادة تنشيط مشروع الحداثة الذي يعدّ في جوهره مشروع تحرر، جدل العودة والتجاوز. ولا يمكن للأشياء أن تهدي حضورها، في عودة وإنتصار الحسي، كحضور مطلق وغير قابل للإختزال، إلا داخل الأثر الفني فقط. وهي أشياء تستطيع أيضا، في الإستتيقا، أن ترجّ تمثلاتنا، وأن تتعالى عن المرجعيات.

تجدر الملاحظة، مرة أخرى، أن الحداثة لا ينبغي خلطها مع الجدة. تتمثل الحداثة، في الحقل المفتوح في الغرب بوساطة الفلسفة والعلم الحديث، القائم على أسّ يجد مصدره في الإنسان، تجليا لاستقلالية الإنسان والعالم الحديث؛ إن الحداثة هي ما يمكن من التفكير في تحررهما. وتخضع في آلية اشتغالها، دوما، إلى هذه العملية الأولى أي التحرر من الإلزام المعياري لنظام فوق حسي للطبيعة وللإجتماعي، وذلك سواء أخذت(الحداثة) إذن شكل الوعي بالتقدم أو الحضور المحطّم.

ومن نافلة القول التأكيد أنه لا يمكن الوقوف حقا عند أهمية الحداثة إلا بإرجاعها إلى شروط ظهورها، إلا بكشف «سلسلة التحولات الضرورية والكافية التي تحدد عتبة هذه الوضعية الجديدة». لا بل ومتبعين طريقة فوكو:كيف يعلن ببطء في العلامات، في السلوكات، «فتح عميق في سماط الاتصاليات» الذي «لا يمكن تفسيره ولا حتى تجميعه في قول وحيد»[59]. إجمالا يتعلق الأمر بإبراز وضعية الممارسات الفنية، الخطابية، السياسية، طيلة الفترة المعترف بتسميتها النهضة الغربية، بإبراز خطوط القوة التي جعلت ممكنا فكر الحداثة الذي قطع نهائيا مع النظام القروسطي.

3 ـ العلامات الرائدة للحداثة الفنية

لا يمكن، بديهيا، الوقوف عند كل العلامات الرائدة للحداثة، إنّ مثل هذا العمل، الذي توسع بفضل البحوث القروسطية، يتطلب الذهاب إلى العصر الوسيط الأعلى. سنقتصر على بعض المظاهر المميزة، على بعض الترابطات في

مجموع الممارسات المتفرقة التي سمحت بالتكوين التدريجي لفضاءات جديدة للإجتماعي، للسياسي، للتشكيلي وللمتخيل. وتضرب الحداثة بجذورها في هذه الفضاءات وتستمد منها مبادئ آلية اشتغالها. وينبني تبلورها البطيء في مجموعة من التفاوتات والقطيعات التي يجب إبقاء قائمتها مفتوحة تجنبا للاختزال في نسق صلب من التمثلات لثراء الخطابات والمواقف.

لنبقي في الأذهان أن الفترة التي عرفتها أوروبا من نهاية القرن14 إلى بداية القرن16 ، كانت فترة أزمات وتحولات حيث اختلفت طرق التفكير والفعل إلى حد التناقض. لقد مثل عصر النهضة حقل قلبٍ للإدراك الديني المركز لعالم متفاضل وبإرادة التحكم والامتلاك لطبيعة مؤنسنة؛ ولكنها كانت أيضا علّة التوهم، التنجيم والتصوف[60].

وعلى الرغم من ذلك توضع هذه الأحوال من السلوكات في الفضاء المفتوح بإضعاف الهيمنة الاستبدادية للكنيسة. يفسرميشال دي سرتو كيف وضع المتصوفة، في القرن15 ، أماكن إبتعاد (انعزاليات، أنظمة، دير) لتحمل اللامرئي لأن الكنيسة الفاقدة للمصداقية، تحديدا، استفردت بالمرئي(الاستثمار في التشكيلي) وبالمقول(الممارسة المبالغ فيها للموعظة والاعتراف)[61]. وما يهمّ تسجيله، أن العقلانية الجديدة التي تأسست بعد إنهيار النسق الأرسطي المتأقلم مع الايدولوجيا الدينية وبعد إضعاف المبدأ العقدي، لا يمكن أن تكون إلا عقلانية مفتوحة، إنسانية بحصر المعنى. تتأسس هذه العقلانية في الوقت نفسه على»السذاجة بدون حدود[62]«، على الشهادات والتجارب، ولكن أيضا على الإيمان بقدرات الحكم والكشف لدى الإنسان. «يصبح كل شيء ممكناً[63]» حسب العبارة الشهيرة لكويري، ولكن في عالم أصبح حقل فعل ومعرفة وليس البتة عالما أرضياً لا معنى له إلا في علاقة بعالم علوي .

لنر أولا نوع الوضعيات المشتركة التي تشق تكوينها وتصورها قبل الاهتمام

بالفضاءات الجديدة التي حددت التمثيل الجديد للعالم. نحتفظ من الديناميكية الخاصة بعصر النهضة بقطيعة مضاعفة ستميز الأزمنة الحديثة:

ـ القطع مع التفسير الديني أو الفوق حسي للعالم.

ـ القطع مع أولوية التقليد ومع ضغوطات الإلزامات في دلالتها القروسطية (الإلزامات التي تعود الى الرب، إلى الكاهن؛ تعدد المصالح في مختلف المستويات لتراتبية إجتماعية صلبة ومعيارية).

تمثل تلك القطيعات نتيجة السير الحذر نحو:

1 ـ نزع القداسة اوالعلمانية التي ستعطي الميلاد لثقافة علمانية ذات منحى كوني وستفتح حقل علوم الطبيعة والإنتاجات باعتبارها أفعال إرادة إنسانية.

2 ـ صورة جديدة للإنسان وقدراته التي ستفتح على تساوي الحظوظ وعلى إمكانية الترقي الاجتماعي للجميع في الأحياء الجديدة التجارية.

ما يتعين تسجيله هو أن العلمانية تمثل خط قوة فكرة الحداثة، وهي تعد نتيجة مباشرة للتضاد المطلق بين الدنيوي والديني، التي نشأت انطلاقا من المسيحية. يذكرنا جدمير[64] بدلالة وتاريخ مفهوم الدنيوي في القديم؛ «إن الدنيوي هو ما يوجد أمام المعبد؛ إن مفهوم الدنيوي والدنيوية المشتقة منه تفترض دائما، إذن، التقديس. وفعلا لا يمكن أن يكون التضاد بين الدنيوي والمقدس، المستعمل في العالم القديم الذي تأتت منه، إلا نسبيا، بما أن الحياة برمتها منظمة ومحددة نسبة إلى المقدس». في حين أن التضاد المطلق بين الدنيوي والديني قد طرح مع المسيحية « فإن وعد الكنيسة بالخلاص يعني أن العالم ليس إلا«هذا العالم»، وهو ما يفسر التوتر، طيلة العصر الوسيط وبطريقة حادة إلى بداية الأزمنة الحديثة، بين الكنيسة والدولة»[65].

توجد حجة أخرى:لقد أصبح، بعد، الدنيوي، الذي لا ينفصل عن تفكير في الزمنية، أو العلماني ممكنا في نظرية اغسطين (مدينة الإله) التي تفتتح، نوعا

ما، أول فلسفة للتاريخ. يضع اغسطين في نظريته هذه وحدة الزمنية كسير وحيد له بداية (الخلق) ونهاية (الانبعاث) ويملك، نتيجة ذلك، معنى. وتتجه، هكذا، الإنسانية، بفضل العناية، نحو مملكة السماوات.

يمكن القول، أكثر من ذلك، أن تدخل الكنيسة في الاجتماعي هو الذي عجل، تاريخيا، بظاهرة العلمانية. لقد تم تحديث الكنيسة بتكوين حكومة مركزية وبوضع إدارة معقدة، وأصبحت حاكما ومالكا. «وعوضا عن روحنة الزمني، فإن الزمني هوا لذي مسخ بالمعنى الدقيق للفظ الروحي، بتحويله إلى زمني[66]».

ويستمد الأثر الحاسم للنقد الذي وجهه ماكيفال[67] للكنيسة قوته، بحق، من التشهير بإمتيازات وتجاوزات رجال الكنيسة الذين لهم علاقة ضعيفة مع القيم الروحية.

وهكذا تعود أزمة القيم الدينية إلى أزمة ثقة تجاه ممثلي الإيمان. لم تعد المدن التجارية الجديدة تتسامح البتة مع وزن الإلتزامات والضرائب إلى الجهاز الكنسي المعاش، تدريجيا، من طرف المواطنين كعقبة أمام ازدهارهم الإجتماعي والثقافي.

وانبثق عن هذه القطيعات في حقل الممارسات الإجتماعية، الإقتصادية والثقافية ترتيبات جديدة تنتظم في تمش تراكمي، وجعلت ممكنا المرور من حالة إلى أخرى من الفضاء الاجتماعي الذي تدعم خصائصه الأساسية مشروع الحداثة. يعيش فلاح وقروي القروسطي في تعسف الكهنوت الريفي وحريتهما لا تكون إلا في التبعية. «إن الإنسان الحر هو الذي له حام قوي»[68]. وتنحصرمنزلة الإنسان في رتبته، في واجباته. تنشأ مع المجتمع الحضري قيم مشتركة لكل المتساكنين. يمتلك الفضاء الاجتماعي الجديد قوانينه في استقلال عن كل مؤسسة دينية أو أخلاقية ستحدد كيفية اشتغالها.

تعوض تدريجيا كونية المواطن، المنخرط في التنافس الحر للإقتصادي

وللإجتماعي، كونية الأفراد الخاضعين لوزارة الإله التي يتجاوز نفوذها الفرد. ينتهي التاجر، مع الرأسمالية الناشئة، باحتلال مكان رجل الكنيسة ورجل السياسة، بتأسيس سلطته، لا على التقاليد والخوف ولكن على المرور المجرد للثروة، على دراسة الوضعيات وعلى التوقّعات. ما يهم في هذا التحول البطيء هو تكون ما أسماه ميشال دي سرتو «المدينة المفهوم» أي المدينة التي تكون في الآن نفسه «موطن التحولات والتملكات، موضع تدخلات ولكن (أيضا) ذات لا تنقطع عن الثراء بمحمولات جديدة[69]» . تكون هذه المدينة، في الوقت نفسه، «آلية وبطل الحداثة». يمكن إسناد «كل الوظائف والمحمولات» لهذه المدينة لأنها تقدم كذات غير مسماة». مختلفة عن المدينة القديمة (المحددة بتقسيمها إلى أحرار وعبيد)، مختلفة عن التنظيمات الاجتماعية القروسطية (القائمة على التعددية الترابية والمعيارية للخدمات)، ستكون المدينة الحديثة موطن الممكنات، المشاريع اللائكية، والذاتية المستقلة. إنها مدينة تملك محمولات الحداثة وتمثل حقل تحرر الفرد المواطن، القادر على المبادرة، المحدد بإرادته الحرة كفاعل ديمقراطي بالمعنى الواسع. إنها توفر الإطار العقلاني لفكر سياسي مستقل ولممارسة فنية ستمكن من إرساء وإستيعاب المعنى الحديث للفضاء، بتطوير بعض تقنيات التمثيل.

يجب التذكير، قبل فحص أسس الحداثة في الفضاءات السياسية والفنية، أن من سمح باستيعاب وتكون في مخيال الإنسان الغربي تمثيل لصورة للعالم، هو ضخامة نشاط الإنسانيين. لقد سجل هيدجير، بحق، حول هذا الأمر، أن «التمشي الأساسي للأزمنة الحديثة هو غزو العالم باعتباره صورة متمثلة». «فلا نندهش، يقول لنا هيدجير، من رؤية بداية حكم الإنسانية، فقط، هناك حيث أصبح العالم صورة متمثلة». يتحدد المعنى التاريخي للإنسانية في كونها انثروبولوجيا» باعتبارها تأويلا فلسفيا للإنسان الذي يفسر ويقوّم كلية الموجود انطلاقا من الإنسان وفي اتجاه الإنسان[70]». لم يعد العالم روحا أو فعلا يتجلى في

تكاثر المفكر فيه؛ إنه حقل الفعل المبني.

يجرب، إذن، الإنسان منزلته كذات فاعلة، بجلب العالم أمامه كموضوع، بإنشائه في عملية تمثيل. تتجلى المسافة التي يطرحها التمثيل، انطلاقا من عصر النهضة، بين الذات والعالم، بين الذات والموضوع، في المنظورية في الرسم وفي الاستراتيجيا في السياسة اللّذين يتطلبان معا إرادة مستقلة، حسابا ومنهجا. لقد كان هذا التمثيل حصيلة التصورات المتعددة للإنسانيين الكتاب، الفلاسفة، المؤرخين المناصرين للآداب والعلوم الخ. لقد نشأ في جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى اللاتكية، إلى الإعلاء من شأن الإنسان والى دراسة الطبيعة التي نعيد اكتشافها في العصور القديمة اليونانية واللاتينية، تجاوز للإسمية السكولاستيكية، للنفوذ، للقيم القروسطية المقدسة ولرعب العالم العلوي.

لقد شهدت ايطاليا، التي كانت في طليعة هذه الحركة، ميلاد، منذ نهاية القرن14. تيار فكريّ قائم على الإيمان بقدرات الإنسان على الحكم والكشف. ستأخذ هذه القدرة شكل الحس السليم. سيتحدث البرتي[71] عن ملكة عقلية مشتركة لكل البشر والتي ستمكنهم من تقييم جمال الآثار الفنية، ومن تقييم صحة أو سداد الأفعال. . إن وجاهة الدنيوي في «الأبله» (« Idiota ») لنكولادي كيز (Nicolas de Cues) تجعله قادرا على أن يكون في الحقيقي منذ اللحظة التي يتخلص فيها من كل الأحكام المسبقة. يعتبر مؤلفه«Docta ignorance»، في الواقع، رد فعل على المدرسية (السكولائية). وتشكل أيضا نقلا لموطن الإسناد، الذي أصبح الذات المختزلة في وضعيتها اللا أساسية التي ستكوّن، بعد الآن، وجودها وقوتها.

ووضع نيكولا دي كيز[72]، فعلا، الأرض على نفس المستوى الانطولوجي كالسماوات، وعوض الكون النهائي الأرسطي كونالا نهائي. لا يوجد في هذا الكون لا مركز، لا مكان مفضل، يكتشف الإنسان ذاته كفاعل لعلم مؤنسن.

لا يمكن أن نستوفي، هنا، إسهام العمل العميق للإنسانيين منذ

بترارك Petrarque. سنحتفظ، على الرغم من ذلك، بتأكيد أن إرادتهم للانتهاء مع التقليد القروسطي ارتبط جذريا بالوعي بعيش حاضر يستمد مشروعيته من ماض (العصر القديم) نعترف أن فترة بربرية (العصر الوسيط) قد أخفته.

يتمثل ما هو أساسي في الوعي بوحدة فكر وتصور بين الأنشطة المتنوعة للمرحلة التي نجدها مصوغة في تواريخ المرحلة، معمقة أكثر طبعا بالقومية في الدول الايطالية المكونة حديثا، مما يؤدي إلى ظاهرة جديدة تماما. إنها علامة تحمل المسؤولية الإرادية للشؤون الاجتماعية، الثقافية والسياسية التي ستجد، لاحقا، مكانها في تصور تقدمي للتاريخ وفي الوعي بالحداثة.

سيتكون في هذا الحقل المفتوح للوضعيات الجديدة جذريا فضاء السياسي الذي سيحدد فكر الدولة الحديثة. إن هذا الفضاء الذي حددت معالمه نهائيا النظرية السياسية لماكيافيل، قد اشتغل عليه سبقا مارسيل دي بادو M. de Padoue، في مؤلفه «المدافع عن السلم في 1324». منتصرا لأرسطو وابن رشد. أراد مار سال دي بادو إرساء قوة الدولة ضد اغتصاب السلطة الزمنية من البابوية. لقد أكد ضرورة التفكير في المجتمع المسيحي انطلاقا من الفلسفة السياسية لأرسطو، التي تعتبر اجتماع البشر ظاهرة طبيعية. يجب أن لا يأخذ الملك بعين الاعتبار إلا الخير المشترك للمواطنين. لكنه يحافظ بالتوازي مع القانون المدني على القانون الإلهي الذي يحمل واجب الطاعة لهذا القانون المدني. وعلى الرغم من ذلك يضع، في آخر المطاف، مصدر سيادة الدولة خارج المشروعية الدينية، في الموافقة الشعبية[73].

سيكون الفصل بين السلط الذي أقامه مارسيل دي بادو أكثر تحديد في فكر ماكيافيل السياسي. إن السلطة شأن إنساني صرف بالنسبة لماكيافيل. لا يمكن لأي سلطة دينية، متعالية أو أخلاقية أن تؤسس هذه «الآلة السياسية» المتمثلة في الاجتماعي، خارج نفوذ الدولة أو الملك الذي يعود مبدأ مشروعيته الأخير إلى

النجاعة. يقوم تمشيه النظري على سلسلة من الإقصاءات:

1 ـ إقصاء العقيدة الدينية ونتائجها السلبية على السياسة. ليس الدين، بالنسبة له، إلا وسيلة لإضعاف البشر، لإطفاء شرف الوطنية عندهم. يحتاج الملك في مهمته إلى شجاعة وليس إلى إهانة وشفقة.

2 ـ إقصاء الإمبراطورية التي لا يمكن أن تكون إلا استبدادية وضعيفة ولاتستطيع إلا تحطيم المدن .

3 ـ يرفض أن يفكر بألفاظ حكم خيّر أو شرّير من وجهة نظر أخلاقية، وذلك لأن الأخلاق السياسية تصدر عن دائرة أخرى غير دائرة الأخلاق الخاصة. ليست الأخلاق السياسية شيئا آخر غير صنائع Techné. وتتمثل في معرفة «الحقيقة الفعلية» للشعب، للملابسات، للتاريخ وتفعل كقدرة على إنتاج آثار مراقبة في الآلة السياسية بغية المسك بالملابسات في اللحظة المناسبة. وستدمج النجاعة، بالطبع، إعتراف المواطنين بضرورة ما للدولة كدولة حامية وستتطلب فناً كاملًا للتوافق مع الرأي العام حسب الظرفية.

ولأمر كهذا لم تطرح الدولة كواقع ثابت ولكن هي كل عضوي في صيرورة دائمة. إن ما سيبرز هو نظرية سياسية بمقدار ما تطرح أولوية ممارسة تتمحور حول نظرة تشخيصية للتاريخ، حول دراسة منهجية للأحداث وحول التوقّع على المدى البعيد[74]. لقد انخرط نهائيا مشكل الفعل السياسي، مع ماكيافيل، في لايقينية الصدف، في صنع الحدث وفي عملية تمثيل للسلطة. إنها المرة الأولى التي يعرف فيها الفضاء السياسي كبراغماتية، كحساب مع امتلاك إستقلالية تجعل من الدولة ذاتاً فاعلة لا تصدر إلا عن نفسها. ألا يعد هذا مسارا نحو منطق الدولة أو الدولة الكليانية التي تتوجه ضدها أسلحة هذه الحداثة التي أنشاتها؟ لقد انتبه ماكيافيل إلى هذه الخطورة. يكتب في إهداء مؤلفه الأمير: «إن قصدي هو إما أن لا شيء يمثل له حملا وشرفا، وإما وحدها جدة المادة وخطورتها»[75].

ولكنه كان يعرف أن المسار النظري لمبدأ الفعل السياسي لا يستطيع البتة أن يشمل مجالات أخرى غير مجالات السياسي ليأخذ وجه علم. سيكون «الملك الخير» أو الدولة الحديثة (أي من يقطع مع التقاليد التي كشفت لا إجرائيتها) الذات القادرة على تنظيم الواقع الاجتماعي كموضوع لها. سيكون أيضا الصانع الذي يجذب خيوط الرأي العام، بعبارة أخرى، من «يصنع ويراقب حتى تمثل سلطته في عيون مواطنيه». توجد هنا جدلية كاملة عرضت في مستوى الكتاب الثامن عشر من «الأمير». وتتمثل في الآن نفسه في تغطية صورة الملك الخير وفي صنع تمثلا تهم بجعلهم يستوعبون القيم الجديدة للسياسي[76].

يعتبر فكر ماكيافيل محددا للحداثة بجانبها الإنساني في معنى التعريف الذي يقدمه لها مارلوبونتي: «إذا سمينا إنسانية فلسفة تواجه كمشكل علاقة الإنسان بالإنسان والتكوين بينهم لوضعية وتاريخ مشتركين، عندئذ ينبغي القول إن ماكيافيل قد صاغ بعض شروط كل إنسانية جادة».

4 ـ الحداثة والفضاء التشكيلي

سينجز فضاء آخر، وهو فضاء الفن التشكيلي، تدريجيا، بواسطة الصورة، تحولا أساسيا في مخيال وطريقة تفكير النهضويين. لقد وضع فنانو تلك المرحلة في المحك تقنيات مختلفة للتمثيل، وهي تراكمات متدرجة سيعطي الميلاد للتنظيم الجديد للفضاء. سيجعل هذا الأخير ممكنا إنشاء المفاهيم الأساسية للفيزياء الحديثة الرياضية والتجريبية.

لقد تمكنوا في الأخير، بالإجراء العلمي والتقني لممارستهم، من إصلاح مخيال معاصريهم، في الوقت نفسه بتمثيل صور دنيوية ومواضيع اليومي، بإعطاء قيمة للفرد وبتقديم الطبيعة كظاهرة قابلة للملاحظة.

لقد تم تحضير المعنى الحديث لفضاء هندسي طويل بوضع بعض تقنيات تمثيل الصورة على الفضاء التشكيلي. ولكن هذا تطلب من الفنانين الرسامين

الايطاليين القطع طيلة الفن الرباعي (Quattrocento) مع تصور فضاء الركام الكيفي وغير المتجانس للوحات الجدارية القروسطية. وفعلا تتجاور الشخصيات على المساحة المسطحة دون علاقة فضائية بديهية. ؛ يخضع وضعهم إلى مبادئ الترتيب لا غير. وتغطي مكانة الشخصيات، حسب مبادئ مؤشرة للتتابع والانتشار، طابعا معياريا (أعتبر الأعلى أكثر شرفاً من الأسفل، اليمين أكثر جدارة من اليسار وخص المسيح والعذراء بالوسط). وتتوقف هذه الأيقنة، طبعا، على النظام الرمزي حيث لا تملك الظواهر قيمة في حد ذاتها؛ وتتمثل قيمتها الوحيدة في الوصل بين العالم الأرضي والعالم المتعالي الذي يشكله. تترك الشخصيات عبر الحركات المؤشرة بظهور نوع من الثبات يوحي بأن السلطة تأتي من فوق. وما هو معطى للرؤية هو فقط توضيح هذا العالم الرمزي باتجاه الحقيقة الوحيدة: حقيقة الإيمان.

من البديهي القول إن القطيعات المنجزة من طرف النهضويين مع مثل ذلك التصور كانت حصيلة العديد من العوامل الاجتماعية السياسية والثقافية التي كانت موضوع دراسة سابقا. لقد تتطلب الأمر الوعي بالقيم الناشئة لهذا العالم الجديد التجاري لتنشيط إرادتهم التحررية. فهم الفنانون الرسامون والمعماريون أن مفتاح استقلالهم يكمن في الكونية وضرورة العلوم الرياضية. كان ينبغي أن تكون ممارستهم نظرية لكي تتمكن من فرض نفسها كتمثل صارم للواقع. قد بينوا بذلك أن فنهم ليس محاكاة، ولا مجرد عمل يدوي ولكنه في الأصل حصيلة عمل فكري وعلمي يمكن تبليغه.

كان يجب على البرتي، ديرر، ليناردي فنشي العودة إلى إقليدس وبطليموس لبلوغ الهندسة البصرية للفضاء. ونأخذ من بطليموس الأهمية الممنوحة إلى الشعاع المركزي الذي يقوم بدور المدار للمخروط البصري (ملك الأشعة بالنسبة لالبرتي) والأولوية للأطوال على الزاوية البصرية التي نرى من خلالها الأشياء.

ويصبح هكذا كبر الشيء مرتبطا بقيسه على مسطح الإسقاطات؛ لقد بين ابن الهيثم الذي دفع البحوث في البصريات طيلة القرن الثالث عشر (وهذا ما يعرفه ألبرتي ومعاصريه)، أن الأشعة البصرية تصدر عن الأشياء.

ولأمر كهذا توضع التقنيات والوسائل المستعملة في تطبيق نظريتهم في نفس المستوى كالوسائل الغاليلية، وسائل بالمعنى الأقوى للفظ :إنها تجسيدات للنظرية[77]. وتمثلت تقنيتهم في البناء المنظوري[78].

يتعلق الأمر بنسق إسقاط على المسطح الثنائي الأبعاد أشياء ثلاثية الأبعاد ولمختلف الروابط الفضائية. هاهو التعريف الذي يعطيه ليونارد للمنظورية: «تمثل المنظورية القانون العقلي الذي تبين لنا التجربة حسبه أن كل الأشياء ترسل صورتها إلى العين بسبل هرمية»، أي بالخطوط التي تنطلق من مساحات وحدود الأجسام وتبلغ، بالتقاطع من بعيد، «نقطة مشتركة» وتوضع هذه النقطة في العين (عين وحيدة ولا متحركة) التي تأخذ فيه قمة الهرم.

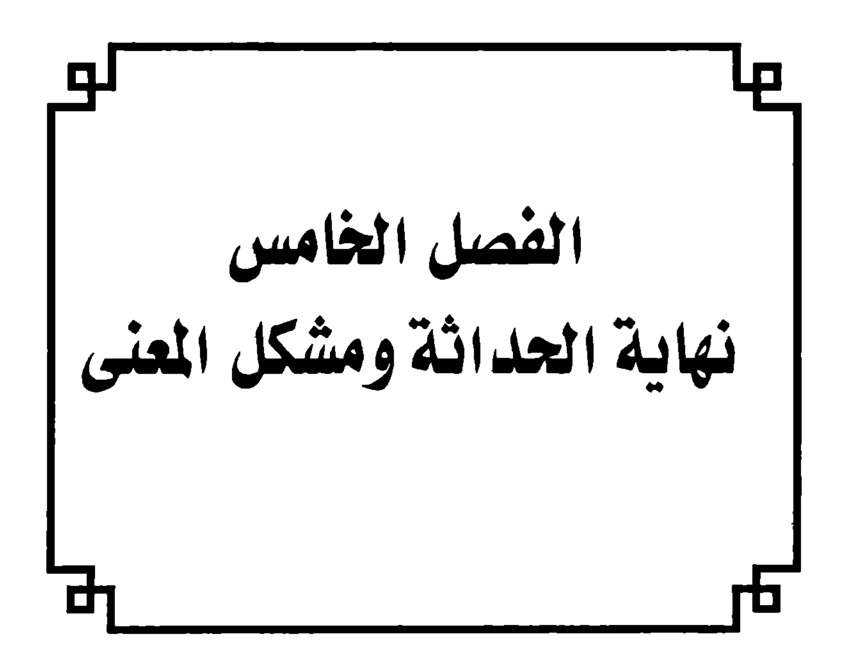
تصبح إذن اللوحة النافذة التي تمثل مقطعا مسطحا للهرم «الذي نسجل عليه كل الأشياء التي تكون في الجهة الأخرى من البلور». تحيل هذه الطريقة الإسقاطية على تمثل فضاء هندسي متجانس، نظريا لانهائي وعمليا مغلق يأخذ مظهر مكعب خيالي مسقط على سطح ذي بعدين. يتطلب الفضاء المبني بواسطة العمق مسافة بين المشاهد والمشهد المصورين تنكشف الأشكال بأبعادها، بشكلها، بحجمها. إن ما يجب ملاحظته هو أن المنظورية قد مثلت وسيلتهم العملية لبيان الوجود المستقل للعالم. ويوافق تبلور الحسي على الفضاء التشكيلي الذي هو حصيلة بحث علمي (حساب النسب) تملكا للعالم. ويعرض هذا الأخير عاريا، إذا جاز القول، كشيء نستمتع بإكثار زواياه ووجهات النظر فيه. يكتب ليونارد دي فنشي : «إن الرسم هو الفن الوحيد القادر على الحقيقة أي الوحيد القادر على بيان الأشياء كماهي»[79].

لاحاجة لنا البتة لا لحجاب، لا لسر، لا لرمز. يعوض شيئا فشيئا نظام الإمتداد نظام الخلق والعناية. يصبح سحر العالم، بعد الآن، ولزمن طويل، سحر الأشكال، اللون، الضوء، التقنيات التشكيلية. ليس فقط استقلالية العالم إنها إثبات الإنسان الرسام، المبدع والإلهي (نعت أطلق على ميكال اونج في حياته).

يبني الفنان موضوعه ويمكنه أن يبلغ طريقته في بيداغوجيا (إن «بحث» ليونارد موجه للرسامين الشبان). تطرح الآثار الفنية سيادة الذات ولكنها تكشف، في الوقت نفسه، عن أشكال الحداثة. يمثل البشر فيها ذواتهم (مصير البورتريه أو الوصف). في بلورة لقيمة أفعالهم؛ تقدم الطبيعة كشيء قابل للملاحظة، للقياس (كان أغلب رسامي فلورنسا علماء في التشريح والنبات) وللتحويل[80]. تعلن وتهيئ سيادة ذات إنسان ديكارت، سيدا ومالكا للطبيعة. ولكنها تحمل أيضا بذرة سيادة تقنياتها؛ «تبلغ ذاتية الإنسان، في الامبريالية الكونية للإنسان المنظم، نقطة الذروة التي سيدخل الإنسان انطلاقا منها في معادلة التوحيد المنظم ليستقر فيه؛ لأن هذا التوحيد يمثل الوسيلة الاكثرثقة للإمبراطورية الكاملة، لأنها تقنية على الأرض. تذوب الحرية الحديثة للذات في الموضوعية المناسبة لها[81]».

لقد حاولنا الكشف، انطلاقا من كيفية اشتغال الحداثة المتكونة في حقل الفكر الغربي، عن مختلف أشكالها وعن تناقضاتها. رأينا أنها لا تختلط مع الجدة. تتعلق تحديدا بكيفية في التفكير وبموقف يضرب بجذوره في التحولات البطيئة التي تمت في عصر النهضة. وتطورت ضد التعسف القروسطي وطرحت شروط الإمكان لتصور للعالم مرتبط بانبثاق ذات فاعلة وبأولوية التقنوية؛ ولكنها نفدت، في مواجهة لذاتها في إضطهاد التقنية وفي معادلة هووية، أدت إلى أزمة عميقة، نتيجة بعيدة لرفع السحر عن العالم. يعترض بها حقل التفكير الجمالي الذي يستعيد حملها على عاتقه، اليوم، على إدعائها الكوني لتشييئها في انتصار الحسي. ويبقى هنا سؤال دالا على البحث المعاصر للفكر الغربي. لقد وجد الفن، بوساطة الحداثة، إمكانية الإستقلال؛ حدد الفن، آخر حصن للثقافة، كمجال غير قابل للاختزال

إلى كل فكر وخطاب كلياني، إلى كل ممارسة للتواصل والإستعمال. ولكن في الوقت نفسه لا يمكن للأثر الفني أن يحصر في بعده التحطيمي. جعل الأثر الفني من نفسه رغبة في العودة إلى الأشياء ذاتها، إلى الحنين إلى الوجود المعيش نهائيا في الفصل المكون للأزمنة الحديثة. أليست ضريبة الحداثة هو أن تجعل سيدا ومالكا، لعالم مثقل بالانتاجات، لصحراء مولدة في الوقت نفسه للغبطة والهم؟



الفصل الخامس
نهاية الحداثة ومشكل المعنى

إن الحداثة، كما بينا، هي حصيلة تصور ما لفلسفة التاريخ. وهي مرتبطة بفكرة تطور تقدمي للإنسانية التي تستخدم العقل إستخداما حرا وترفض كل حكم مسبق وكل سلطة، فتكون ا لنتيجة الأساسية لكل ذلك تحررها.

إن الأفكار الحديثة :التقدم، العقلانية والليبرالية التي فرضت في نهاية القرن 18 الغربي كان شرط إمكانها التراكمات المتتالية لظاهرة اللائكية وسيادة الذات. لكن هذه الذات، السيدة والمالكة للطبيعة، تحمل أيضا في طياتها سيادة تقنياته التي ستختزله أكثر فأكثر بوساطة مسار لتسوية تماثلية إلى منزلة الشيء.

إن النقد الذي وجه للحداثة ومفارقاتها هو مصدر ما اتفق على تسميته اليوم مابعد ـ الحداثة. إنها تتعلق بثلاثة أقطاب أساسية اعتبرت كتطور منطقي لأفكار الحداثة :

1 ـ إنها تنقد فكرة التقدم التي تطورت إلى هيمنة عقلانية ونفعية للطبيعة وللحاجات إلى حد أصبح فيه العقل كليانيا. بالنسبة لادرنو وهوركايمر[82]، صار العقل عقلا أداتيا في خدمة التقنية ورأس المال وتخلى عن قوّته النقدية. إن هذا النقد يلتقي في جزء منه مع تشخيص ميشال فوكو للسلطة كمسار للا رغام تشرعها إطارات حقوقية وعدة نظامية.

2 ـ هي تحطم فكرة سيادة الذات الفاعلة التي تحولت إلى فكر تماثلي جعل الخاص قاعدة وكونيا. وتتميز هذه الفكرة في الواقع بعدم قدرة الذات على التحكم في ذاتها. وما يتهمه ماركوز[83] في السلطة الموحدة هو أن هذه الأخيرة لا تكتفي بالتحكم في الحياة الاجتماعية للإنسان بل تحاول أن تدخل وتنمط

ممارساته اليومية.

3 ـ فكرة استقلال فضاءات المعرفة(إلى علوم، أخلاق وجماليات) التي تطورت كأجسام مستقلة لها أنماط اشتغالها الخاصة. وقد أضعف هذا الفصل علاقات وأسس الحياة في المجتمع واضعا في نفس الوقت في خطر شرعية السلطة السياسية وشروط إمكان مجموعة من القيم حاضرة بكثرة[84].

أخذ تجاوز مفارقات الحداثة أشكالا عديدة. لكن ما سنفحصه هنا هو الخرق بواسطة الفن كممارسة نموذجية للتحرر. إذ بوساطة الفن وجدت ما بعد ـ الحداثة تعبيرها الأكثر حيوية. إن ما هو مهم الوقوف عنده هو أن الاعتماد على مصادر الممارسة الفنية سيأخذ ظاهريا أشكالا متضادة لكنها تتلاقى كلها في وضع أسطورة الذات المنظمة للمعنى والزمن التراكمي الذي يحدد مرجع ووظيفة الفن الأساسية موضع إتهام.

1 ـ فن في مواجهة المعنى المسقط

نعني بمواجهة المعنى التصور الذي يرفض في نفس الوقت أولوية ذات مبدعة مؤسسة لمعنى الأثر وكل شكل من المرجعية التي كانت في المرحلة الكلاسيكية تمنح المبحث. ان هذه الذات المنظمة التي كانت قديما ملهمة ثم صارت في عصر النهضة المحددة لكل تمثل فني قد ضعفت تحت النقد النيتشوي للقيم، تحت نقد العقل الأداتي، مع اكتشاف التحليل النفسي للاوعي وخاصة مع تعدد أنواع التحطيم التي ينجزها الفنانون أنفسهم. قطعت مختلف المدارس الطليعية، منذ بداية القرن20، مع التقليد بكسر، في كل مرة، قواعد التشكيل والهياكل المحددة مسبقا وذلك من أجل تطوير فن لا شكلي، مجرد، مخالف للمألوف أو مفاهيمي و الذي لا يأخذ البتة بعين الاعتبار لا معنى الأثر المكتمل ولا مقياس الأسلوب.

تأخذ، اليوم، حركة الفن أهميتها؛ إنها حدث، حضور، فعل يسجل في لحظة الانفعال. هي تقبل الصدفة، اللا تحدد وحتى الانتقائية التي تنسّب

العلاقة مع المرجع. إنها تفتح على تعددية التأويل التي تضع موضع تساؤل معنى الأثر نفسه. يمكن القول إن وجود الفن يصاحبه نفيه إلى حد يعود فيه إلى اسمية تشكيلية[85]بوساطة الرسوم والنحوت.

في الواقع إن هذه الخاصية الجدالية للفن التي تحدث عنها ادرنو في «نظريته الجمالية» أصبحت اليوم العرض نفسه للتناقض الخاص بظاهرة الأثر. ويعتبرهذا الأخير إقتراحا لشيئ خارج المعنى أي لفعل يوجد خارج معنى محدد.

إن فنون التشكيل مثلا عندما لا تكون مفهومية أو مجردة تتجلى كهستيريا لصور. ألوان أحيانا لا معرّفة وتعطي الإمكانية لقوة لعبية للتذكر لم تشبع البتة، أو أيضا مثلما هو الأمر في لوحات فرانسيس بيكون لتعبيرات فيزيائية في حدود الصوت واللمسي. إن الإنتاجات الفنية التي تجسر على السريع الزوال تفجر الحدود التقليدية بين الفنون من أجل تعددية ـ إحساسية لها كمجيب التأثرات الأولية للمتلقين.

ودون الذهاب إلى حد الإفراط في الصورة أو الفعل تشكيلا (Painting) ، و سبقا، فان كل تحطيم للتنظيم المحصن بوساطة الحدود الأساسية للبناء المنظوري يحرر تعددية الأبعاد للزمن وربطه في حيز. وأن نحطم الفضاء السردي للتمثل التشكيلي فهذا يعني إدخال غموض الزمن أين ينعكس الدال خارج العلاقات الثابتة والنهائية. تغادر، في التشكيلي، نقطة التقاطع، نقطة المرجع، فضاء الإحداثيات لتصير نقاط متحركة، خطوط مستقلة، صور حرة. وتعطى هذه العناصر في متغير للإتجاه، خارج القياس. إن تمشيات الإفراط ـ في ـ التشكيل تحول موضوع الرسم إلى حدث، إلى عيد الغطاس. « يأتي علينا الحدث كسارق، ضخم، لا مفكر فيه... ينبجس الحاضر، لا نعرف من أين، طاردا حاضرا آخر. إنها جمع متكرر باستمرار[86]. »

يتوارى موضوع الأثر في فرادة أنواع الظهور إلى حد أن فرانسيس بيكون يعوض الغيابات بإحساسات: عندما يرسم البابا الذي يصرخ، يرسم بيكون الصرخة عوضا عن الرعب أو الهول؛ إنه يرسم إحساس الصرخة الذي يرتمي بعنف للنظر حتى لا يأتي شيئ ينسلّ بين التشكيلي والإدراك. يتعلق الأمر بإحساس خام، محايد في حضوره، حاضر بكثافة إلى حد أن دولوز يسميه «هيستيريا»[87].

يتمثل التحدي في فعل التعالي عن المشهد الذي يطرحه مباشرة الفصل أثر/مشاهد، المكونة لمرجعية نظام أحداث ممركزة.

إن الآثار لم تعد العوالم التي، رغم أنها لا واقعية، فهي منظمة بوساطة أشكال إدراك الذات، الفاعل والمشاهد. هي آثار تستعمل، بدون بطل وبدون تاريخ، مواد تقاوم كل تعيين. يذهب بعض الفنانين إلى حد نزع المادية عن الأثر الفني ليجعلوا منه شيئا ما ليس للمشاهدة مثل روبرت باري الذي يصنع تركيبا بخيوط نيلون لا مرئية ليعبر عن شعوره بالعدم.

يمثل الفن إذن مركزا نموذجيا لإعانة مشروع الحداثة لأنه قادر على عرض البعد الإعتباطي للحدث بعيدا عن ذات عارفة ومعترفة. في اللامبالاة، يصبح شكلا من الأشكال الجذرية للا هوية التي تعيد الذات والموضوع إلى مطلق هشاشتهما.

لكن إستقلاليته تبقى خصوصا محور نقاش لأنها تضع نفسها بعيدا عن التواصلي، عن المنغعي بل عن القابل للتفكير. ضد الهوية يعرض الفن الفرادة؛ ضد الذات سيادة الأثر، يقدم مقاومة اللامبالاة؛ ضد المهمات التاريخية، يهدي الاعتباطي. ولكن هذا الموقف العدمي يحجزبما فيه منزلة هشة للأثر الفني كما للتجربة الجمالية.

إن خاصية المواجهة للمعنى هذه قد أبرزها سبقا النقد الأركيولوجي الذي أجراه ميشال فوكو للتمثيل الكلاسيكي[88] والذي يرفض الذات كمكون للمعنى بكل

بساطة لأنها وحدة افتراضية، إختراع.

صحيح إن ميشال فوكو أقام تحليله حول آليات السلطة من خلال أجهزته النظامية. غير أنه، ليس فقط لأن كتاباته تحتوي على تحاليل عديدة لآثار رسم وشعر، بل لأنه يخصص للآثار الفنية منزلة نموذجية مناسبة لكشف، من خلال سيرورة بناء الذات، حضور غياب الذات وبالتالي المعنى[89].

كيف يمثل الرسم إذن فضاء مميزا لتحطيم أسطورة سيادة ذات التمثيل؟

منفصلا عن التعيين وعن الاسم الخاص، سيكون الرسم الحيز النموذجي حيث يعبر عن المعنى دون تعيين مرجع ولكن فقط بترك وضعيات علامات تنبجس في النسق التشكيلي. هذا ما تبينه «لوحة» فيلسكواز (Velazquez) « Les Menines » عندما يمثل الرسم بواسطة غياب دلالي أو ذي معنى موت الدال . السيد أو عندما تسخر من التشابه مع النموذج الذي اعتمد طويلا في عصر النهضة، وهذا عبرالقزم . المضحك. إنها لوحة تلتحق في تاريخ الفن بمجموع اللوحات«الرسم ونموذجه» لبيكاسوPicasso حيث تسعى ببساطة كل تمثيل لكل رسم ذاتي. لم تعد اللوحة نافذة مفتوحة على العالم أين يكون النموذج . السيد في مكانه المركزي، مشتمل ـ الرؤية أو وحيد ـ البصري ومؤسسا.

إن هذه القطيعة مع التشابه قد أهديت لنا أيضا بواسطة علاقة التشابه بين المكاييل أو اللوحات الموضوعة في سلسلة داخل إطار رسم ماقريتMagritte. عندما نرى مكيال على لوحة مسند، لوحة داخل لوحة، يقع فوقها مكيال آخر (هذه أكبر) والتي نجدها أيضا مسجلة في «هذه ليست مكيال غليون»، إن سلسلة المواد التشكيلية تتحدى كل تعيين أو تسمية «وتمرر الخيالي كعلاقة لا محددة وغير قابلة للاختزال للمشابه بالمشابه»[90]. إن النموذج المستعمل والمكرر في اللوحة يفقد إذن وظيفته المرجعية في سلسلة الدوال. تنكشف الدوال التشكيلية في الخارجانية غير القابلة للاختزال من الصورة إلى الكتابة.

وهكذا إذن فان الرسم كتمثيل فضائي صرف لا يمكن أن يكون هنا حسابا أو عقلا ولا مجازا معرفيا. لا يمكنه أن يشتغل البتة اعتمادا على التماثلات الهيكلية مع حقول المعرفة الأخرى[91] دون فقدان خصوصيته (أي تحديدا الإختلاف الذي يجعلها مثالا للتمثل). إنه يبقى في قلب هذا الإختلاف، فرصة المسارات الممكنة، فرصة يمكنها، كما هو الحال في «الكلمات والأشياء»، أن تسمح بفتح فضاء الرسم التخطيطي للتمثيل[92].

2 ـ الفن بين اللعب والإنفتاح

إن تجاوز مفارقات الحداثة بواسطة حقل الواقع الفني تجد مجالا حيث ينشط المعنى في تصورات الهيرمينوتيقا والفينومنولوجيا.

يتجنب هذان التصوّران مأزق هيمنة ذات فاعلة مانحة للمعنى وهيمنة عالم مختزل في منزلة إنتاجات ـ سلعية. بكسرهما المسافة بين الإنساني والعالم، مسافة مكونة لمشروع الحداثة، يفتح التصوران المجال لتنشيط المعنى الذي يبقى أساسه محايثا للتجربة عينها للشيء.

يجدد جدمير[93] Gadamer إحياء الأثر الفني ليس بتشييد الماضي ولكن بتنشيط المعنى الخاص بالتجربة الفنية التي ليست شيئا آخر غير التمثيل كاحتفال بالأثر. يشهد الأثر الفني أقل على منتجه منه على المشاهد الذي يأخذ دورا في لعب الأثر لا كذاتية لوعي جمالي ولكن ك«كيفية ذاتية للسلوك الإنساني»، وعن طريق هذا اللعب الذي هو احتفال أي تجربة أصيلة للشيء، يبلغ المعنى التمثل. يمثل الفن الحيز الأمثل للتوسط بين أنواع الماضي وأنواع الحاضر بما أنه عبر تمثل الأثر يواصل اللعب لعبه. بالنسبة لجدمير، يختلف هذا التصور عن الموقف الرومنسي. هذا الأخير لا يقيم علاقات مع أنواع الماضي لكنه يكونها كأشياء مميزة (مثلا القوطي أو الفروسية). بالإضافة إلى ذلك يبقى التصور

الرومنسي ملتزما بالحكم المسبق للحداثة التي تجعل من الفعل الشعري «إبداع للمخيلة الحرة للذات التي تفلت من الضغط الديني»[94].

تتمثل أهمية تفكير جدمير في تجديد معنى الأثر ولكن بالتضحية بالإختلاف. هو يبقي غامضا الفصل بين الفن والمقدس ويحد هكذا حقل التجربة الجمالية. سيعلي هكذا ضرورة من شأن بعض الفنون دون أخرى كالمعمار، المسرح، الغناء والرقص . أما الحل الفينومينولوجي فهو يوسع حقل التجربة الجمالية بالحفاظ على انبثاق المعنى في توافق بين الإنسان والعالم.

في الواقع، وكما لاحظ مارلوبونتي، «إن التناقض الذي نجده بين واقع العالم وعدم اكتماله، هو تناقض بين كلية الحضور للوعي والتزامه في حقل ما من الحضور». يكمن كيان الفن تحديدا في قدرته على تثبيت أو تركيز ورد أو إعادة» الصيغة الجسدية» لالتزامنا في حقل من أنواع الحضور. إن منزلة كل أثر فني هو حضوره لنا كممكن للمعنى وليس كتنظيم للتمثيل. [95]

إذا كان الفن وخاصة الفنون التمثيلية قد اعتبرت كممارسات للتمثيل، فإن هذا يعود في جزء كبير منه إلى ما يسميه مارلوبونتي«الإيمان الإدراكي»التي تجعل الاعتقاد في المسك بالعالم ممكنا بوساطة هذه العين المقارنة بالكوجيطو الديكارتي وفي ما بعد بالفكر الذي يمسك عقلانيا بالعالم وسير التاريخ. يفضل مارلوبونتي الحديث عن الطابع الحدسي أو الرؤيوي للرسام المتورط في «المرئي- الرائي» و«الحاس - المحسوس». إن العالم والفنان في علاقة تلاحم وليست علاقة خارجية بشكل أن الإبداع يشارك في الوجود في العالم بتثبيت الرؤية الداخلية وفي انفتاح هذا العالم. إن هذا المنظور هو من الفن، وليس شيئا للرؤية أو للإحساس لكن ما يمكن من الرؤية والإحساس.

تتمثل نموذجية الإدراك الجمالي في كونها تظهر علاقة المحايثة الفاعلة بين الذات والعالم، في كون العرض لم يصبح ممكنا لأنه يوجد، سبقا، تواطؤ مع

العالم. يتجنب الفن هكذا مأزق المعرفة الهووية وثنائية الوجود/ الظهور، ذلك لأن معناه هو حيز لامتناهي الظهورات. لا يمكن أن يوجد إدراك للأثر يمكنه أن يستوعب كل معناه، ولكن جدول إدراكات ظرفية التي هي، سبقا، ممارسة منخرطة في ديناميكية فضا - زمنية.

إذا كان الفن يمثل، كما رأينا، أحد الفضاءات التي نسعى بواسطتها، اليوم، إلى الإنتهاء من الحداثة، فلأنه يزعزع دائما الإصطلاحات المطمئنة للمعرفة بإظهار الغموض وبالمحافظة على انفتاح البعد التعددي للوجود في العالم.



الفصل السادس
الصورة الخارقة

لقد وجدت مختلف الثورات الشكلية كذلك مقترحات الفن المعاصر لتنتهي من أسطورة التمثل موطنا مثاليا في الصورة. بجعل هذه الأخيرة الموقع عينه لخرق المحاكاة، قطع الفنانون الروابط التي دامت طويلا بين الفن، العقل والحقيقة التي حاولنا عن طريقها أن نعطي معنى محددا للمحسوس.

1 ـ الصورة ولوغوس

لقد رفض فلاسفة الاختلاف[96] منذ سنوات، وهم في ذلك أوفياء للفكر النيتشوي، الطابع الإختزالي للأنساق الفلسفية، القصص الكبرى المعقلنة والمفضلة للمعنى، للوجود وللوحدة. لقد أسس العقل الذي ترأس ميلاد الفلسفة، كخطاب في جوهره موحد، مواقع تعقل أين تذوب الحركة، الصدفة، الغيرية. إن المحسوس قد تعرض دائما، إذا لم يخف، إلى عنف الفكر الذي سعى إلى اختزال المتعدد والفوضوي إلى وحدة المعنى. وداخل تلك الأنساق التفسيرية والشمولية، فان الصورة إذا لم ترفض فقد مثلت ملجأ، ملطفا أو مسكنا، علامة أو بصمة ضرورية ولكنها محدودة للمنزلة الدنيا للعرض بدون مفهوم، للإهتمام بالملتبس.

إذا لم تعزل تكون الصورة مدجنة، لاعبة لدور الوسيط أو الملجأ الأخير لتبرز مالا يقدر عليه الخطاب في إطار منطق للمعنى. وهكذا لجأ أفلاطون، أول فيلسوف للنسق، لصور الأمثولة في مستوى العديد من الحوارات (وخاصة الجمهورية والتيماوس) ليمرر بيداغوجيا الفكر الصاعد تدقيقا للمفهوم أو المشكل الصعب الذي يطرحه وجود المادة. وحتى النقد الهام الذي حمله على

الصورة عبر اتهامه لفنون المحاكاة قد وظف قياسا لتمييز السفسطائي عن الفيلسوف.

إن الفارق بين الصورة المسماة استشباحية، [97] والأصل هو الذي يبرز الفارق بين خطاب السفسطائي واللغوس أو العقل؛ ولكن رغم أنها خضعت لإستعمال كشفي[98] أو كمساعد على الكشف فإن الصورة لم تفقد قيمتها. هي تضع اللغوس في خطر لأنها تعطي وهم توحيد المحسوس في حين أنها أساسا متحركة وخاصة إختبارية. والحال أن هذه الخاصية الأكثر جمالية للصورة هي التي تجعل منها في نفس الوقت موضوعا خطيرا وهاما. إن خطر الصورة مضاعف:بدءا لأنها ذات مدى مرجعي ورمزي ولأنها تنافس الخطاب التفسيري، بعد ذلك لأن أثرها آني ولأنها مغرية. ولأمر كهذا حذر أفلاطون الشباب من سيطرة الانفعالات، اللامعقولة واللامطابقة التي تحدثها المسارح التراجيدية.

إن التأثر بالصور التي توجه القصص التراجيدي مماثل للإشباع بواسطة الأحلام لدى كل واحد منا، هذا ما يلاحظه أفلاطون[99]؛ يقول «وحتى عند هؤلاء الذين يبدون بشكل كامل أسياد أنفسهم. إن تلك الأحلام هي موطن كل أنواع الجنون، الوقاحة والمحظورات». بالنسبة لديكارت كان الحلم مناسبة للحط من قيمة الحواس أو على الأقل للشك فيها.

لكن بالنسبة لأفلاطون، إن آنية اختبار الصورة على الحساسية والحكم هي خطيرة بالخصوص لأنها تحتل حقلا مخصصا لمعرفة المثل وحدها: إنّها ما وصف في سلسلة مجازات الضوء، للشمس وللرؤية المباشرة الخاصة بعين الفكر.

ما يجب الاحتفاظ به من النقد الأفلاطوني للصورة هو هذه المنزلة الملتبسة التي ستصاحبها عبر تاريخ الفلسفة:ستمثل الصورة يوتوبيا في نفس الوقت مغرية ومحيرة لأنها تمثل مناسبة مثالية لوسيلة تعبير غير لغوية مثمرة لكل برهنة ولكنها تحمل خطر الانقلاب على المقول في كل لحظة وعلى ما يؤسس

التأويلات. يجب عليها ألا تتجاوز هذا الحد الذي يستوعبها في نظام الخطاب. عندما تصبح تخطيطية (كما هو الشأن مع ماقريت Magrite)، غياب للتمثل (مع ماليفتش Malevitch) أو بكل بساطة لعب إختلافي (مع الفن المعاصر) فإنها تحطم الإدراك الحسي المنظم ولا تسمح قط بأي تماثل، بأي تمثل. في «الحقيقة في الرسم»[100] ومتحدثا عن الخطاب الفلسفي حول الرسم يشرح دريدا أن الفن فُكرّ فيه فقط في سلسلة من المتناقضات «حس/شكل، داخلي/خارجي، محتوى/محتو، دال/مدلول، ممثل/ممثل»، سلسلة «تهيكل تحديدا التأويل التقليدي للآثار الفنية». إن هذا النوع من المقاربة سمح بإخفاء طبيعة الصورة كليا بجعلها متجانسة مع الخطاب.

تحكمت هذه القسمة الثنائية لزمن طويل في تصور الصورة كتمظهر عاجز أو خائن أو فاشل أو ببساطة كمؤشر لواقع أرقى أو أرفع. وهي قسمة تخضع هكذا الحكم الجمالي لحكم الحقيقة:» إن الصور هي دوار الضلال لمبدإ أعلى» سيقول أفلوطين. [101]

لقد مثلت الثورة التشكيلية للفن الرباعي(Quattrocento) لحظة هامة في تشييد الصورة. ستنتقل هذه الأخيرة عن طريق الرسم من المنزلة الأدنى كوسيط حسي إلى فن ليبرالي لا بل إلى منزلة علمية. متحررة من رمزية العصر الوسيط و الديداكتيك الكنسي سيجري التمثل التشكيلي تدريجيا، بواسطة الصورة، تحولا أساسيا في طريقة التفكير. لقد وضع فنانو عصر النهضة تقنيات تمثيل مختلفة أعطت الميلاد، عبر تنظيم جديد للفضاء، إلى تشكل سمي طبيعيا. إنها تكشف في نفس الوقت عن النظري والتعلمي. وبواسطة الإجراء العلمي والتقني لممارستهم، اعتقدوا أنهم منحوا قيمة للصورة بجعلها تمثيلا صارما للواقع. لقد أسسوا(في ورشاتهم، في بحوثهم كما في أكاديمياتهم) واقع أن الصورة التشكيلية ليست البتة محاكاة، ولا خيالا ولكنها إجراء فكري

وعلمي يمكن تعلمه كما نتعلم المعارف العلمية الأخرى بواسطة لوحات التشريح، الرسومات النباتية والجيوليجية. للرسم من الآن فصاعدا هيكلة، المنظورية، التي تشد قيمة الصورة.

لا حجاب إذن، لا رمز؛ يترك سحر العالم مكانه لبنية أشكال، ألوان، أضواء منظمة بدراية، وذلك بفضل عدد من التقنيات.

ولكن، في الواقع، تطرح هذه الطريق الطويلة للتحرر، بعمق، سيادة الصورة أكثر منه سيادة الذات المتحكمة في تقنياتها. تشبه سلطة الرسام سلطة مظهر هيئة ابن أخي ديكارت، السيد والمالك للطبيعة. و لأنه يكون في عملية تمثل فإن الإنسان الحديث يجرب منزلته كذات فاعلة.

لقد مكن، في الواقع، النشاط المكثف للإنسانيين كما لاحظ هيدجير بدقة من المساعدة على استبطان وتركيب في مخيال الإنسان الغربي تصور لصورة للعالم، «غزو العالم باعتباره صورة متمثلة[102] . إن العالم قد فكر فيه كشكل خارجي، كون من الأشكال، و النظام والقياس حيث تبرز نجاعة تقنية منتجة لتمثيلات أخرى، لصور أخرى، لأساطير أخرى، بدأت بالسياسة حيث أصبحت صورة الحاكم أثرا مراقبا بالأجهزة الإديولوجية للدولة، من أجل انضمام الرأي العام. إن الحداثة هي المسلك المفتوح لكون من الإعتقادات ـ الصور التي تأخذ موقع الحقائق المبنية، موقع التمثيلات الضرورية التي تفتح الباب للتقدم والتنمية.

ومع ذلك ألم تصنع هيمنة التقنية أسطورة جديدة: أسطورة العقلانية النفعية التي انتهت إلى توحيد وتسوية التمثيل؟

وجدت الصور، بتكاثرها تقنيا، منزلتها كصور ظاهرية [103]، ولكن هذه المرة في عالم محروم، من الآن فصاعدا، من سمك الوجود أو تعالي المعقول. لقد أصبحت الصورة الحيز المفضل لعطلة المعنى، ذلك الذي يسمح بكل التأويلات. تترك أولوية اللغوس، الخطاب الموحد، مكانا للإختلافات، لصراع التأويلات

(ريكور) لا بل للريبية العدمية(فاتيموVattimo).

إنها من الآن فصاعدا ثقافة صور وأساطير عوضت أشكال الخطاب التفسيري، المنظم؛ هذا الأخير سحب على الفضاء الإشهاري من أجل تنمية استعراضية أكثر حيوية. ألم تصبح وسائل الإعلام موطن الإستراتيجيا بامتياز، موطنا احتله قديما الديداكتيك والديالكتيك؟

وحتى التاريخ، يبين بودريارJ. Boudrillard، أصبح «ذاكرة تأليف» لصور اشهارية تأخذ مكان «مسرح بدائي، أسطورة مؤسسة والتي بالخصوص تأخذ مكان الحدث الحقيقي»[104]. وأحد مواطن قوة هذه الاستراتيجية هو طبعا السرعة الاستراتيجية أيضا التي بواسطتها تأخذ تلك الصور مكانا في إدراكنا وسلوكاتنا، بشكل أن الفكرة التي تتحكم في تكوينهما هي قبلا ضائعة ولم يبق إلا قوة الصورة، عالم الأسطورة كنظام جديد منتصر.

2 ـ سلطات الصورة

هل يدفعنا اليوم سؤال فاعلية الحكم، امام تعدد وتشابه الصور التي تهاجمنا، وأمام تعميمها بوساطة مختلف وسائل الاتصال واستيعابها من طرف آلة الصناعة الثقافية، إلى إعادة التفكير في منزلة فنون الصورة وفي بعدها الإختراقي للتشكيلي؟

تمثل، اليوم، الصور المنتجة والموزعة عنصرا أساسيا للثقافة العالمية للجمهور الذي تسيطر عليه الإيديولوجيا الإعلامية. إن هذا الأمر صحيح . إن ما يمكن أن يمرر كتقدم في القدرات الإبداعية أو كثراء في الإمكانيات هو يختزلنا أيضا إلى حالة ناظرين أو رائين أحيانا جاهلين لتقنيات الإنتاج . التلاعب أو المناورة داخل تدفق الصور ووهم تحصيل معرفة. لعل أقل ما نسائله في هذا المسار المغري وفي سلطة الصور هو إدراكنا، أي علاقة الصورة بوجودنا الفيزيائي، الفكري، الخيالي. غير أنه إذا كان صحيحا أننا، بالرغم عنا، موضوع لشكل من

الإستهلاك السلبي والنهمي أمام تدفق الصور، فان هذا لا ينفي أن الإنتاجات الفنية اللاّفتة للنظر تثيرنا بطريقة مختلفة، وهي تحرض على التساؤل وتوقظ تلقيا إيجابيا. وبقطع النظر عن كونها ملغزة، مضللة أو في غاية الإثارة فهي تنتهي بتهديد استقرار ردود أفعال التعرف. الإستمتاع في توافق مع القاعدة من خلال أثرها الجمالي والمسالم قليلا.

تكمن فرصة هذه الإشكالية إذن في السؤال الراهن حول أهمية وإجرائية إبداع الصور بالمعنى العميق للكلمة، أي إنتاج الإختلاف بواسطة التشكيلي الذي يسمح باختراق الرؤى المؤسسة، من أجل بعد أكثر عاطفية وحتى أكثر حواسية (الاستتيقي). يتعلق الأمر إذن بفحص المشكل الذي تطرحه الصورة اليوم من خلال ممارسة أين تكون إرادة التحرر من التمثلات المشفرة بلا شك الأكثر حدة. يتجلى هذا الوعي التحرري، في الوقت نفسه، في الإختلاف وفي تشييد قيم جديدة. ونحن نعرف أن تاريخ الفنون التشكيلية هو أيضا موسوم بالسيرورة التشكيلية للرسم الذي يشتغل، من بعد، على الصورة في أبعاد وظيفتها الايقونية.

وحدد معنى الصورة، في أغلب الأحيان، كإعادة إنتاج، كنسخة لشيء أو لعنصر من الواقع عدّ كأصل أو نموذج، واقع تُعرف الصورة اعتمادا عليه. ولّد هذا التقبل لشيء محاك، عبر تاريخ الفكر، إشكاليات مرتبطة، من الآن فصاعدا، بوجود الصورة وهي إشكاليات تتعلق بتطابقها مع الواقع وبمنزلة حقيقة التمثيل. إن منزلة المحاكى، كما رأينا سابقا، أدت في البداية إلى تحديد للصورة كتمظهر دائما أدنى لا بل فاشل بالنسبة للنموذج الذي من المفروض أن تنقله. توسع هذا التصور إلى الصورة. الرمز مانحا للعلاقة المرئية منزلة ثانوية مقارنة بالقيمة أو المطلق الذي يعنيه. لقد هيمن ازدراء فلاسفة النسق ومدى نقدهم لفنون المحاكاة على جزء كبير من تاريخ الفكر حيث لم يتم تثمين الصورة إلا مؤخرا جدا.

لقد عدّت إذن، لزمن طويل، الصورة ـ تمثيل كتمظهر فاشل لواقع أعلى. واكتسبت الصورة، بواسطة الممارسة الفنية، لاسيما بواسطة إرادة التحرر للرسامين، وعبر بنائها العلمي كصورة تشكيلية، منزلة مشرفة وأجرت تحولا في طريقة تفكير التمثيل المحاكية. لقد وضع الفنانون، تبعا لذلك، تقنيات مختلفة للتمثيل أنشأت، عبر تنظيم جديد للفضاء، شكلا سمي طبيعيا. هو شكل ينبثق في الوقت نفسه من النظري والتدرب. وثمنوا هكذا، بوساطة الإجراء العلمي والتقني لمارساتهم، الصورة بجعلها تمثيلا صارما للواقع.

إن الرسم التمثيلي، لا سيما رسم المسند، قد تأسس كبنية حيث تستوعب الأشكال ـ الصور في عناصر التمثيل الجيد. وتحدد مسبقا العلاقات بين التمثيل والنموذج، بين المشاهد والأثر، في شبكة من المعقوليات، كنتيجة للبنية العقلانية للتكوين . يلاحظ جون ديدي هبرمان[105] على حق أن كل صورة، ولا سيما الصورة التشكيلية، يمسك بها بسرعة تحت إستبداد المرئي الذي يجعل منها تمثيلا وتحت إستبداد المقروء الذي يخضعها لتحريم الصور. يخفي هذا «المرئي-المقروء» الذي يخضع إليه مؤرخ الفن، زيادة على غائية معرفته، الصورة ليستخرج تاريخا مرجعيا، يخفي العلاقة الأصلية والمزعجة تاريخاً يختبره كل واحد أمام«حضورية» الرسم قبل إجراء التعرف. إن هذه الحضورية التي يسميها الكاتب «البصري» ليميزها عن المرئي قريبة من عمل التصويرية الخاصة بتكوينات اللاوعي عند فرويد. تتمثل المقاربة الأولى للأثر الفني في تلك الحالة التي «ينتزع فيها منا معرفتنا حوله»؛ وهو ما سيشرع مؤرخ الفن في تجاوزه بفضل الجهاز التقني للتعرف وتحديد المراجع التي اعتمد عليها منذ المباشرة التاريخية الأولى حول هذا الموضوع والمتمثلة في نظرية الفن لالبيرتي(Alberti.)

لقد فتحت وهمية الصورة التمثيلية الإحداثية أساسا، والمستوعبة لاحقا في فن التصوير الشمسي، فتحت حقل استغلال الصورة من طرف أنماط من

الخطاب المؤسس التي ستسمح فيما بعد بإستلام مسؤولية هذا الفن من طرف منطق التسويق ومنطق الإشهار.

يمكن القول، دون القيام بتاريخ للثورات الشكلية للرسم الحديث والمعاصر، أن المصير التشكيلي للرسم التمثيلي يمكن قراءته كمقاومة لا تتوقف لهذا القدر الأيقوني والمربح. ما أستبدل في الرسم الحديث ويستبدل بعد الآن عن الفضاء المسطح التمثيلي، هو فضاء شبه مفتوح، أحيانا لاموضعي حيث تخرق الصورة شكلها المشهدي في تحطيم العناصر المعيارية للتمثيل. إن زعزعة العناصر التشكيلية التي أصبحت لونا، ضوءا، إيقاعا، ممرًا، الخ... ، يطرد كل شكل للإعتراف.

تصبح الصورة موضع التقاف، فضاء بروز حركة الحياة؛ إنها تحرر كثافات وخطوط قوى. لم يعد البتة النظر هو الذي يحيط بالأثر ولكن الصورة هي التي تجرّ النظر إلى تعرجاتها، إلى سرعتها، إلى صيرورتها.

لم تنقطع مختلف الثورات الشكلية للفنون التشكيلية عن خرق الشفرات، الأشكال والصيغ المكتسبة مخاطرة من أجل الأيقونة ومن أجل هيمنة الصورة- مرآة التي تحركنا وتعمل بلا علم منا. إن مغامرة الصورة في مختلف ثوراتها الشكلية التشكيلية يمكن أن تقرأ بناء عليه كإنشائية» لوجود من أجل الحياة» بواسطة الإبداع، كحارس أو كحاجز ضد نفوذ وسلطات الخطاب العلمي وأوامر المعني المقرر.

لقد وسع الفن الحديث وخاصة الفن المعاصر البعد التعددي لمعاني الصورة بتحريرها من إحداثياتها الملزمة. لقد رفعوا بذلك من سلطة تأويل الفرد، من جهة بجعل التلقي أكثر فاعلية، ومن جهة أخرى بتحرير حقل أنواع الوصف والنظريات التأويلية مثل السيميولوجيا، الهيرمنوتيقا، ومختلف نظريات التلقي. لنا، من الآن فصاعدا، أن نهتم بصور مركبة لا يمكن أن يكون لنا أمامها البتة هذا

النظر البسيط أو الساذج الذي يمسك في عملية المحاكاة، نهائيا، بالمعنى وبالشيء المرسوم.

لقد عدّت الصورة التشكيلية ، لزمن طويل، صورة تواصل، والحال أننا نعرف أن صور التواصل هي صور إشهارية أو سياسية منظمة بالرسالة التي تمررها والتي يجب أن تصل بطريقة أفضل أو أحسن إلى المشاهد - المتلقي في حركة انتقالية.

تتمثل القطيعة التي حصلت مع تمشيات الإبداع للفن المعاصر في إهمال هذه المنزلة الإنتقالية للصورة التي جعلت دائما المشاهد في وضعية جبهية، في تخارج عما يراه، عما يتعرف إليه، عما يغريه.

تصبح الصورة موضع تلق فاعل مع الفنون المعاصرة، موضع ديناميكية لإنتاج المعنى، للاستيهامات، للمتع، للتعرفات أو للملغزات. تدعوالصورة، تحث وتأمر، في الترسيمة المؤسسة للصورة الكلاسيكية، خصوصا التمثيلية، العين بالتأمل والوصف؛ «إن الصورة - المركبة، على العكس من ذلك، هي صورة لغيرية تحض على التساؤل، على الإستثمار أمام لامعقولية حضورها الملغز والذي يحرر تعددية في اللقاءات. يترك الإعتراف مكانه للاّمتوقع، والصورة لا تنقطع على إثارة الاهتمام ومعاودة الزيارة لأنها مفارقيا غريبة وقريبة.

إن خلق الصور في الممارسة الفنية المعاصرة سواء كانت رسما، سينما أو رقصا تظهر أحيانا كآخر صورة التواصل. وهذا ليس لأنها لا تعني شيئا ، أو ليس لها شيءٌ تختبره، ، بالعكس إن ذلك من أجل إدخال الشك داخل التعود، داخل إعصار صور التواصل التي تهاجمنا، لتشييد مسافة ليست مسافة العلاقة الجبهية الكلاسيكية بين صورة ومتلق ولكن مسافة مبعدة تجعل مشاركة المتلقي نشيطة.

إن الصورة في بعدها المادي واستثمارها اللعبي تكتسب استقلالية خاصة، غير مرتبطة بالكاتب والنموذج. ألم تكن المهمة غير - المحسوبة لبيكاسو هي

مجاوزة الصورة وسلطتها الاستيعابية؟ إن إصرار الفنانين على خرق الصورة ـ حقيقة كان له مع ذلك نتيجتان ينبغي أخذهما بعين الإعتبار. من جهة التسابق وراء الجدة والإختلاف كما لاحظ، قبلا، أدرنو يهدد بطرح سؤال الوجود الممكن للأثر، من جهة أخرى إن غياب الحقل المرجعي المعياري يطرح ، من بعد، مشكل المقاييس ومصداقية الحكم .

ينبغي الاعتراف، في هذه الأثناء، أن الإنتقال من الصورة ـ تمثيل إلى الصورة ـ حضور يسجل علاقة تعددية، معقدة، أحيانا لا ريب فيها بين الإبداع والتلقي. إن تطور الفنون التشكيلية، اليوم، قد فتح إمكانات لا ريب أنها أحيت الممارسة التشكيلية في أشكالها وفي موادها. إن هذا الخرق للمعيار، للوحة المسند، للصورة المقدسة أو الإشهارية يصبح البؤرة التي تنشط الفكر النقدي ببعده الجمالي والمتعدد ـ الحواس.

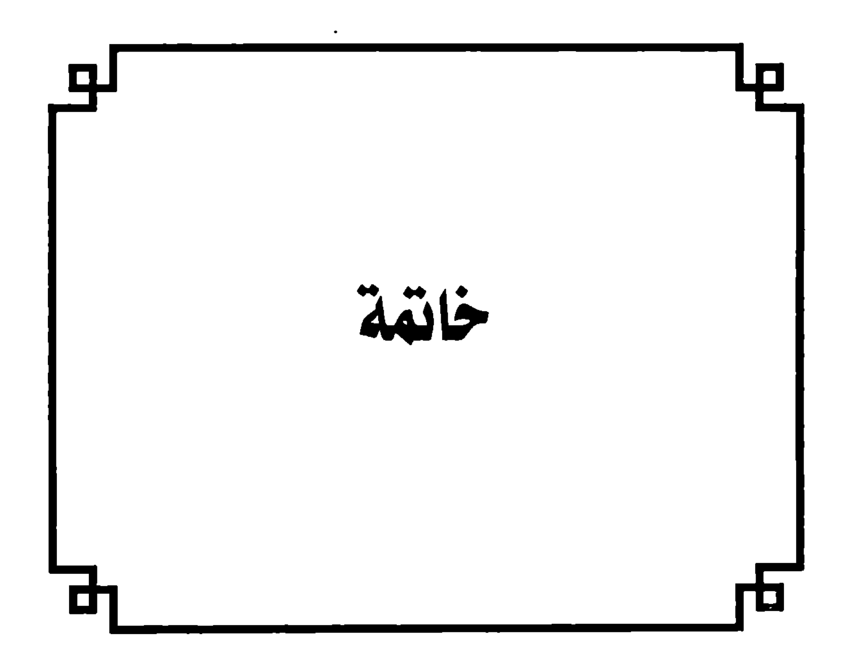
وهذا ما يفسر لماذا يأخذ التفكير في الممارسة، أكثر فأكثر اليوم، لا شكل بحث عن المقولات ولكن الشكل المثالي لمقاومة مختلف ألوان الاغتراب سواء كانت فكرية، اقتصادية، اجتماعية أو تواصلية. إن ما يهم، في الواقع، في التمشي الإبداعي، ليس ما ينتمي لنظام الحساب، التوقع والحقائق الموضوعة، إنه أيضا مقاومة التعيين والأداتية؛ إنها أخيرا المسافة المحررة من التمثيلات المشفرة والمؤسسة، مسافة تنتج فرادات وإختلافات، آخر تسجيلات الاستقلالية.

إن الإختلاف الذي يسكن الأثر الفني وهو موضع اهتمام التفكير الجمالي والإنشائي هو في الواقع إختلاف خاص بظاهرة الجمالية التي تتحكم في تكوين الأثر وتسمح له بالنشاط.

تتمثل «ظاهرة الجمالية» هذه في القدرة على تحويل وتغيير العالم في وضعيات جمالية و وحده الالتزام العاطفي يجعله ممكنا في لامبالاة تجاه الإستعمال والمعنى المسند للأشياء (ثقافيا وعلميا) . لا توجد هذه الإزاحة للمعنى المسند فقط في «التركيبات»، في «الأشياء الجاهزة» أو في غرابة بعض أشكال

الرسم، ولكنها توجد، قبلا، في كل شكل من التعبير التشكيلي الذي يفتح في لا نفعيته على حواسية خالصة ويحرر من صنمية الحقيقة .

ولهذا السبب تنتمي اليوم الممارسة التشكيلية للبؤرة الخارقة التي تعيد التنشيط، تصنع الإختلاف، وتنتج آثارا في حقول أخرى من الممارسات، سواء كانت اجتماعية. سياسية أو ببساطة ظاهراتية.



خاتمة

إذا كانت ثمة أزمة للفن المعاصر فهي تهم أكثر آليات التقييم منه القدرات على الإبداع والتجديد. إن التفكير الجمالي أصبح يسائل نفسه حول طبيعته وموضوعه أمام تعدد التظاهرات والمقترحات للفن تكون أحيانا مصاحبة بكلام لفنان قابل لتأويلات متنوعة. ونظرا لعدم وجود نظرية جمالية مفسرة لظاهرة الفن الذي أقل ما يقال عنه أنه اليوم لفظ إشكالي[106]، لا يمكن لهذا للتفكير الفلسفي أن يكتفي بحلول التوافقي والوصفي وهو مطالب بإعادة طرح سؤال المعنى دون أن يضعها لهذا في تصور معياري ضيق أو ميتافيزيقي.

ولهذا السبب تحديدا وبمراجعة تاريخه منذ إخضاع الفن للغوس إلى حد تحرر الأثر، في البداية مشيدا للقيم الجمالية ثم منازعا واحتفاليا محضاً، فإن التفكير الجمالي يعيد الارتباط مع أسئلة أساسية للفلسفة تهم الإختلاف، اللانفعية والصيرورة.

وإذا كانت هناك حياة للفن، وراء موته المعلن بكثرة ، فإن هذا يعود إلى أن الإبداع هو وعد دائما مؤجل بالقدرة التي لا تنضب لإنشاء المعنى في لا نفعية المحسوس. وأن يهتم هذا المعنى بالغيرية، اللا محدد أو اللا شكلي، فهذا خاص بالفن، لكنه لا يقصي تلقي حقيقة تتعلق بالحياة أكثر منه بصورنة للأفكار.

لقد ذكرنا في هذا الكتاب بمختلف المساعي التي حاولت الفلسفة بوساطتها إعطاء معنى للفن إلى حد المخاطرة باختزال المحسوس في إسقاط للفكر. لقد رأينا أنه وخلافا للخطابات الكليانية، فإن جهد الجماليات قد تمثل في تشريع تقويم الآثار من أجل المحافظة على تقاسم للمعنى، حتى لو كان تقاسم البعد الخصامي لفن يستوعب مفارقاته. وأمام إنهيار المثل العليا للحداثة تطرح مرة أخرى عبر

الفن ومغامرات الصورة التساؤلات المعاصرة حول العلاقة بالعالم، بالسلطات، بالحرية وبالصيرورة. أليس أحد آثار الفن أن يهيئ لفهم غير ـ المتوقع ؟

الهوامش

[1] يدافع Yves Michaud في كتابه La crise de l'art contemporain, PUF 1997 عن فكرة «أنه في الديمقراطيات الليبرالية أين تتنوع الأشياء الثقافية أكثر فأكثر تأمر الليبرالية بحرية التعبير عن الأذواق خارج القواعد الجمالية»

[2] وعيا منه بالطابع الاصطناعي للتوفيق وليبرالية الذوق لاحظ Marc Jiménez بسخرية أن «كل الاختلاف بين الجماليات وفن الطبع يوجد في هذه الملكة التي يعرضها النقد لمجاوزة الآني والعيني للأثر الفني والذهاب أبعد من مظهره وبداهته»،

Crise de l'art ou consensus culturel ? Klincksieck, Paris 1995

Gilles Deleuze & Guattari Qu'est –ce -que la philosophie Minuit Paris 1991.

[3] L'avenir de la question de l'art »i n l'Espace littéraire. Paris1955.

[4] Œuvres complètes. TomeI-Pléiade, Gallimard, 1957.

[5] Vocabulaire esthétique, Art, Gallimard, 1946.

[6] République 600t,Timée51e. 70-72

[7] « La critique de la représentation » in Les mots et les choses de Michel Foucault, Gallimard, 1966.

[8] Cf. . Création et Répétition, Recherches politiques, Groupe de Recherche Esthétique du C. N. R. S. , sous la direction de René Passeron, Clancier-Guénaud, 1982.

[9] Aristote, Ethique à Nicomaque, LIV Chap. 4, trad. J. Tricot, Vrin, Paris.

[10] M. Merleau-ponty, Le visible et l'Invisible, Gallimard, Paris, 1964, p. 192.

[11] هذا هو معنى التعريف الذي يعطيه له أرسطو في كتابه» في النفس«.

[12] M. de Certeau, L'invention du quotidien1, Paris ,1980.

[13] Ibid, p. 143.

[14] Rachida Triki, Esthétique et politique à la Renaissance, Publ. de l'Université de Tunis, Tunis ,1987.

[15] Aristote Ethique à Nicomaque, LIV, chap. 1.

[16] Platon, République, LV, 443c ,444c.

[17] Rachida Triki, « Poétique et modes mineurs du politique » in Le mode mineur de la création, Lyon, 1996, p. 85-93.

[18] J. P. Dupy, Ordres et désordres, Seuil, Paris, 1982, p. 176.

[19] L. Lavell e, Traité de valeurs, P. U. F. , Paris ,2ed. 1991, t1, p. 20.

[20] Cf. par exemple le Père André, Essai sur le beau 1741 ou Diderot, Traité du beau 1750.

[21] République, LVI ,501.

[22] LX596a-599d.

[23] République, LIIId-402a.

[24] Banquet 211ab.

[25] Plotin (203-270aprésJ. C.), Ennéades, Livre VI, tard. E. Bréhier, Paris ,1964.

[26] Ennéades, Livre VI.

[27] Confessions, Livre X.

[28] Thomas d'Aquin (1224-1274), La somme théologique II, 1, qu. 47, art 7, (Ed. du Cerf ,1991).

[29] Hume, Essai sur la norme du goût (1757), cf. . Les essais esthétiques ,2 partie, trad. René Bouvresse, Vrin, Paris ,1975.

[30] Musée du Prado, Madrid.

[31] Michel Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, Paris ,1966.

[32] Schopenhauer, Le monde comme volonté et représentation, &52.

[33] Umberto Eco, L'œuvre ouverte, Seuil, Paris ,1962.

[34] Condorcet, in Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain (1797), ed. Sociales, Paris ,1966.

صور كوندرساي في هذا الكتاب تقدما لأنهائيا للنوع البشري.

يعود، في الواقع، هذا المجال إلى الحاضر الوحيد الموحد المتجة دوما للمستقبل. [35]

[36] Hegel, Principes de la philosophie du droit, N. R. F, Paris, 1965.

[37] Horkheimer et Adorno, La dialectique de la Raison, Gallimard, Paris ,1983. p. 18, 19.

[38] Adorno, Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Paris ,1062.

41. لقد حلل ادرنو البعد التحطيمي لهذه اللانغمية. يسجل في الصفحة 51:«إن مصدر اللانغمية كتطهير للموسيقى من اصطلاح يحمل تحديدا بهذا الأمر شيئا ما بربرياً، ينبض دائما بالجديد، في الخرجات المضادة-للثقافة لموسيقى شنبرغ، المساحة المؤلفة فنيا. لا يكون التوافق المتنافر، فقط، بالنسبة للتناغم، الأكثر تميزا والأكثر تقدما، ولكنه يرن أيضا كما لو أن المبدأ الحضاري للنظام لم يتحكم فيه كلية. »

42. يكسر جويس، في «أليس»، التنظيم الوهمي للتمثل الواقعي ويزعج قاموس القارئ. وفعلا هو يكسر أنساق المرجع ويطرح استقلالية الأثر الفني، عندما يقدم أكثرية من العناصر المأخوذة في أنساق مختلفة دون رابط ظاهر بينها (الحياة اليومية في دبلن، إحالات على هومار وشكسبير)، في. أزمان مختلفة.

يرد الفن الحديث الفعل، في المجموع، على كل شكل من التأويل يقصد دلالة. يقدم الفن الفولكلوري كرفض لكل تأويل، بإظهار، استراتيجيا، بداهة

مضمونه في الأشياء المستعملة، اليومية لكي لا يترك مكانا لأي دلالة مخفية. [39]

لقد اكتشف فوكو، بعد، التحدي الموجه لكل تعيين وتعرف في لوحة «Menines» لفلسكواز (في «الكلمات والأشياء»، القسم الأول). لقد أصبح البعد الرافض يسكن كل تحديد للهوية، يعكر كل محاولة للتعرف ويزعزع قناعات الثقافة المهيمنة. [40]

[41] H. Marcuse, La dimension esthétique, Seuil, Paris, 1978, p. 50.

46. لاحظ ماركوز في نفس المصدر، البعد الجمالي»، (ص. 66-65)، إن «عالم الأثر الفني هو عالم لا واقعي» بالمعنى العادي للكلمة، بما أنه واقع افتراضي. أنه لا واقعي ليس لأنه يمثل شيئا ما أكثر، وأيضا، نوعيا « آخر». وباعتباره عالما افتراضيا، وهما، فهو يحتوي حقيقة أكثر من الواقع اليومي. لأن هذه الأخيرة قد فقدت رشدها في مؤسسات وعلاقاتها، وقدمت فيها الضرورة كاختيار حر، والاغتراب كازدهار للفرد. ولذلك فان الأشياء لا تقدم كما هي عليه وفي ما ستطيع أن تكون على الحقيقة، إلا في «عالم وهمي». ويجد العالم نفسه، «بفضل تلك الحقيقة (التي وحده الفن يمكنه أن يعبر عنها للحواس)، مقلوبا:يظهر الآن الواقع المعطى، العالم العادي كعالم مزيف، كاذب، أنه ليس إلا واقعا مضللا. »

47. يبين ميشال سار أن تابالانفجار، لتشخيص عالم ملئ بالمعنى، بالعلامات، بالرموز. وينتهي هذا الاكتفاء بالانفجار، بموت التواصل

(. . Serres, Esthétiques sur Carpaccio, Hermann, Paris ,1975.)

[42] Adorno, Théorie esthétique, Klincksieck, Paris, 1974, p. 104.

[49] نجد مثلا «مفتاح الأشباح» لما قريت أين يقدم حذاء معزولا، لا صلة له لا بساق ولا بالزوج.

[43] M. Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945, P. 381.

. هابرماس في «الأزمنة الحديثة» عدد449، ديسمبر-1983» ما بعد-

الحداثة» :يعترف في هذا المقال بالنتيجة المباشرة للتمييز الكانطي بين دوائر القيم التي حكمت على مختلف أقسام المعرفة للثقافة على التخصص(دائرة الفعل الأخلاقي، دائرة الفن للفن، دائرة المعرفة النظرية). أصبحت القيم الجديدة المشروع الظاهر للمنتج. [44]

[45] Adorno, Théorie esthétique.

[46]

[47]A. Koyré, Etudes d'histoire de la pensée scientifique, Gallimard, Paris, p. 16.

. ادرنو، نفس المصدر، ص. 235. [48]

. جدمار، نفس المصدر، ص. 126. [49]

[50] Blanchot,·L'avenir et la question de l'art.

. كتب ريلكيه بعدفي سنة1925 :«كانت «المنزل»، الحنفية»، «الدورة العادية، لا بل حتى ملابسهم الخاصة، معاطفهم، بالنسبة لأجدادنا مطمئنة أكثر؛ كان كل شيء تقريبا يمثل خزانا يجدون فيه شيئاً من الإنسان، يكدسون فيه الإنساني. تأتي وتتراكم، في الحاضر، من أمريكا، أشياء فارغة ولا معنى لها، شبه ـ أشياء، رسوم خادعة من الحياة. (رسالة ميزو وردت عند هيدجير في مؤلفه «متاهات»(الطبعة الفرنسية، غاليمار، 1962.) [51]

. يسجل ماريون في دراسته حول«القواعد، الانطولوجيا الرمادية»إن الرياضيات الكونية لا تستطيع البتة، من بعد ، أن تشد أي موجود فرد، لن تكون، على العكس، علم الالهي حسب أرسطو، لا يمكنها أن تعود للاهتمام باللعب الانطولوجي الذي كانت ترأسه. وهذا لأنها تحديدا لم تعد ترأسه البتة، لن تغامر فيه، ولكنها تحكمه، تقيسه، وتنظمه. ستبقى، إذن، وظيفة الرياضيات الكونية، اليتيمة من كل موجود نموذجي، بصرامة ابستيمولوجية؛ ستتم علاقتها بالأشياء التي أصبحت أشياؤها في التمثل وحده ولن تكون هذه العلاقة مطلقا في الحضور

المتبادل. «جون ليك ماريون»الانطولوجيا الرمادية لديكارت، (الطبعة الفرنسية فران، باريس، 1975) ص. 175. [52]

[53] M. Foucault, Les mots et les choses, Seuil, Paris, 1966, p. 229.

[54] Lenoble, in « Origine de la pensée scientifique moderne », Histoire de la science, La Pléiade, Paris, 1957.

يلاحظ في الصفحة 410 من هذا الكتاب أن «القطيعة مع أرسطو حررت الطبيعة من بعض القواعد تسمح، مهما كانت غير كافية، بإعطائها معنى لم نجد أفضل منه ومن ثمة تصبح الطبيعة من جديد السحر الكوني للمخيال الشعبي».

[55] M. de Certeau, La fable mystique, N. R. F, Paris ,1982.

لقد سمحت الكنيسة، أيضا كردة فعل على الرهبان الفرانسيسكان وعلى المتصوفة، لقيوتو بأن يكون «المولّد لنسق تصويري حديث حقيقي» بتحيين الأماكن والأزمنة الأخرى غير أمكنة وأزمنة التقليد الانجيلي. (فرانكاستال، دراسات في سوسيولوجيا الفن، الطبعة الفرنسية، 1970، ص. 102.) وهذا يبين إلى أي حد يجب تجنب رؤية علاقات كنيسة-إنسانية بكيفية ثنائية لأن علمنة ممارسات الكنيسة هو الذي سمح أيضا، في جزء، بتحرير النهضويين. [56]

[57] A. Koyré. op. cit. p. 51.

[58] Gadamer. op. cit. p. 78.

[59]. وحتى توما الاكويني فرغم أنه أعاد التأكيد على السيادة المطلقة للبابا، فهو يقر باستقلالية الدولة بتعريف المدينة كواقع طبيعي له غاية خاصة. يحلل لغوف في«حضارة الغرب القروسطي (الطبعة الفرنسية، 1982، ص. 272.) صراع الطبقات الذي وجد في العصر الوسيط والذي لا ينقله دائما رجال الدين (الذين يحتكرون اليوميات). ينقل أن صعود الطبقات الجديدة والتمردات الحضرية حصلت خاصة ضد أساقفة وأسياد المدينة الذين برفض أن تكون لهم سلطة زمنية.

[60] J. Quillet, Les clefs du pouvoir au moyen age, Flammarion,

Paris, 1972, p. 122.

[61] Machiavel, Discours sur la première décade de Tite-Live (in Œuvres Complètes, Pléiades, Gallimard ,1952.

يكتب في الصفحة 416 من هذا المؤلف:«إن أول الواجبات التي لنا نحن الايطاليين تجاه الكنيسة والقساوسة، هو أنهم حرمونا من الدين والصقوا بنا كل الرذائل».

. لاحظ لوغوف(في نفس المرجع السابق ص. 258) أن «الفرد القروسطي لا يوجد في فرادته الفيزيائية، منذ مدة طويلة. لم توصف أو ترسم الشخصيات لا في الأدب، ولا في الفن، مع خصوصياتها. يختزل كل واحد إلى النوع الفيزيائي المناسب لرتبته، لمقولته الاجتماعية». [62]

[63] De Certeau, L'invention du quotidien, Paris, 1980, p. 177.

[64] Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard, Paris, 1962, p. 122-123.

يكتب هيدجير أن :«الوجود ـ الذات هو بعد الآن الخاصية المميزة للإنسان باعتباره وجودا مفكرا ـ ممثلا».

[65] Alberti. De re aedificatoria. préface. p. 9.

يكشف التعريف الذي يقدمه للمهندس المعماري إيمانه بقدرات الفرد- المواطن:«أسمي مهندسا معماريا من يعرف، بواسطة عقل ومسطرة رائعة ودقيقة، أولا تقسيم الأشياء بفكره وذكائه، وثانيا من يعرف كيف يجمع بإحكام، خلال عمل البناء، كل مواده التي(...) يمكن أن تخدم بنجاعة وجدارة حاجيات الإنسان».

[66] N. de Cues, La Docte ignorance, 1440, in Œuvres choisies, trad. M. de Candillac, Paris ,1941.

[67] Marsile de Padoue, Le défenseur de la paix, Flammarion, Paris, 1968, p. 110-111.

[68]يقول مارسيل بادو ما يلي:«سنقول إن المشرع أي العلة الفاعلة، الأولى

والخاصة للقانون هو الشعب أو مجموع المواطنين، أو الجزء المتفوق، بانتخابه أو إرادته المعبر عنها شفاهيا داخل الإجتماع العام للمواطنين، أمرا أو محددا أن شيئا ما سينجز أو يحذف متعلقا بأفعال إنسانية مدنية».

. [69] يعترف ميشال دي سرتو بهذه الروح المنهجية عندما يعرف المنهج في عصر النهضة:«نقصد بهذا المنهج في الوقت نفسه تقدما ما، ربحا ما(. . .)؛ أنه منهج يركب أفعالا على أشياء لأفعال على محاورين؛ إنها تصنع الاجتماعي في نفس الوقت الذي تصنع فيه المعرفة». (نفس المرجع المذكور بالفرنسية «إبداع اليومي»، ص. 176).

[70] Le Prince, op. cit. , p. 289.

[71] يلاحظ أ. كويري(نفس المرجع المذكور سابقا)، ص 22، (في المقال الذي يحمل عنوان «الفكر الحديث») «أن ماكيافيل لا يصحح إلا منطقاً جديداً، أنه ببساطة طبقه في عمله، ويقارن، في هذا، بديكارت، فقد تجاوز نتيجة ذلك إطارات قياس:إن تحليله مثل تحليل ديكارت تحليل بنائي، واستنباطه تأليفي».

[72]. يعطي كويري (نفس المرجع المذكور سابقا) هذا التعريف بخصوص النواسة والمقراب الغاليلي.

[73] . لقد تم الأعداد لها طويلا منذ القرن الرابع عشر بواسطة الترصيفات المشبكة (مثلا«البشارة» لامبروجولورنزتي لسنة1344) التي تسمح تجريبيا بأثر منظوري مع نقطة هروب وحيدة إلى حد أن بانوفسكي بعترف أنه ليس من المبالغة التأكيد نوعا ما أن أول مثال لنسق من الإحداثيات، الذي يرجع، في دائرة الملموس الفني، «الفضاء النلسقي» الحديث ماديا مرئيا، قبل أن يفترضه الفكر المجرد الرياضي «. (في مؤلفه بالفرنسية، باريس 1965، «المنظورية كشكل رمزي»، ص. 125.)

[74] Léonard de Vinci, Traité de peinture, Paris, 1964, p. 102.

[75] Léonard de Vinci cité par Koyré, op. cit. p. 115.

[76] هيدجير، مرجع سابق، ص. 144.

[77]Horkheimer et Adorno. La dialectique de la raison. op. . cit. . Paris 1983. p. 18 et suiv.

[78] Marcuse, La dimension esthétique, Le Seuil, Paris 1978.

[79] Habermas, Théorie de l'agir communicationnel, Fayard, Paris ,1987.

[80] Cf. Thierry de Duve, Nominalisme pictural, Minuit, Paris 1984.

[81] J P Sartre Situations 1, Gallimard 1947, p. 87.

[82] D. Deleuze, Logique de la sensation, ed. la différence, Paris 1981, p. 37.

[83] Michel Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, Paris 1966 p. 25.

[84] ان كثافة حضور ألفاظ الفضاء واللوحة هي إذن علامة على اختيار الوصف كمكمل للخطاب الاركيولوجي، اختيار للوحات كحقل رؤية تحمل إلى الوصف. في هذا نجد لدى فوكو تأكيدا للتواجد أقرب ما يمكن من الرسم (الوصيفات لماقريت)إلى أن أصبح فيه هو نفسه رساما في وصف فضاءات الرؤية الأخرى (مثل السجن أو النفي)، إلى حد استخراج ثراء خاص بنظام الرسم من كتابات روسال.

[85] Foucault, Ceci n'est pas une pipe, Fata Morgana, Paris, 1973, p. 61.

[86] في طريقة استعملها بانوفسكي Architecture gothique et pensée scholastique ، Minuit ،Paris ، 1970 ،p. 152.

[87] Cf. Rachida Triki، « Les aventures de l'image chez M. Foucauft» in L'image. Deleuze. Foucault. Lyotard، Vrin، Paris ، 1997.

[88] Vérité et méthode، Seuil، Paris، 1976، p. 49.

[89] Ibid. ، p. 113.

[90] M : Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception Gallimard. Paris. 1945. P. 382.

منح هذا النعت للفلاسفة الذين يدافعون عن الخطاب الموحد للميتافيزيقا. إن من، كان يقول دريدا إنه «يحدد الوجود (حضور أمام الذات في شكل موضوع أو حضور أمام الذات في فضاء الوعي)؛ إن الوعي لا يمكنه أن يعالج العلامة إلا كمشهد». (ص. 82.) ومن خلال هذا الموقف جمع بين دريدا ودولوز وليوتار وكتاب مثل بلانشو وباتاي.

[91] Platon, République LX, Le sophiste 236a236e

[92] Michele Le Doeuf, L'imaginaire philosophique, Payot ,1980.

يتحدث في الصفحة 16 عن مصير الصورة في الفلسفة ك« ممر، وسيط بين وضعيتين نظريتين، وضعية المتكلم ووضعية المتلقي». وهكذا تم صنع الصور الكلاسيكية التي نتعلم فيها الفلسفة ،» أنه نوع فن المصور ة الفلسفية» تقول ميشال لودوف.

[93] République, LX 572b.

[94] Derrida, La vérité en peinture, Flammarion, 1978, p. 26.

[95] Enneade, LIV.

[96] Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard ,1962.

[97] Umberto Eco, La guerre du faux.

[98] J. Boudrillard, Entretiens avec J. F. Ewald in Magazine littéraire, Février 1990.

[99] Georges Didi-Huberman, Devant l'image, Les éditions de Minuit, Paris 1990, p. 25.

[100] Cf. Dominique Chateu, Qu'est-ce que l'art ? , L'harmattan, Paris 2000.

يتساءل في هذا الكتاب حول مقاومة الفن اليوم للتحديد أو للتعريف.



ثبت المراجع

-Adorno (T. W.). *Théorie esthétique. traduit partM. Jimenez. Klincksieck. Paris .1982.*

-Alberti (Leone Batista) *dans son traité Dalla pittura1436 (trad.. française de C. Poppelin. Paris .1868.*

- Aristote. *Ethique à Nicomaque. LIV Chap. 4. trad. J. Tricot. Vrin. Paris...*

-Aristote. *La physique. les cinq derniers chapitres du Livre IV.*

-Baudrillard (Jean). *Entretiens avec J F Ewald in Magazine littéraire. Février 1990.*

-Baumgarten (A. Gottlieb). *Esthétique. Paris 1988.*

-Bayer (Raymond). *Histoire de l'esthétique. Paris1961.*

-Benveniste (E.). . *Expression indo-européenne de l'Eternité .. in Bulletin de la société de linguistique de Paris. 1937. p. 103-112.*

-Blanchot (M.). *L'avenir de la question de l'art. Gallimard. Paris 1955.*

-Bonnet (Eric). *L'arc-en-terre. la peinture comme espacement. P. U. V.. Valenciennes 2000.*

-Buci-Glucksmann (Christine). *La folie du voir. De l'esthétique baroque. Galilée. Paris .1986.*

-Buci-Glucksmann (Ch.). *L'enjeu du beau. musique et passion. Galilée. Paris 1992.*

-Cabane (P.). *Entretiens avec M. Duchamp. Paris .1967.*

- Certeau (Michel de). *Arts de faire. tome 1. L'invention du quotidien. coll. 10 / 18. Paris .1980.*

-Certeau (M.). *Histoire et psychanalyse entre science et fiction. Gallimard. Paris .1987.*

-Chareyre-Mejan (A.). *Expérience esthétique et sentiment de l'existence. L'harmattan. Paris .2000.*

-Château (D.). La question de la question de l'art. P. U. V. Paris .1995.

-Château (D.). Qu'est-ce que l'art ? . L'harmattan. Paris .2000.

-Château (D.) et Ladmiral (J-R.) (Sous la direction). Critique et théorie. L'harmattan. Paris .1996.

-Deleuze (G.) Et Guattari (F.). Milles plateaux. capitalisme et schizophrénie. Minuit. Paris .1980.

-Deleuze (G.). Francis Bacon. La logique des sensations. La différence. Paris. 1981.

-Deleuze (G.). Foucault. Minuit. Paris .1986.

-Deleuze. Le pli. Minuit. Paris .1988.

-De Duve (Thierry). Nominalisme pictural. Minuit. Paris .1984.

-Derrida (J.). La vérité en peinture. Flammarion. Paris .1978.

-Didi –Huberman (G.). Devant l'image. Minuit. Paris .1990.

-Dufrenne (M.). La phénoménologie de l'expérience esthétique. P. U. F. . Paris .1953.

-Dufrenne (M.). Esthétique et philosophie. Klincksieck. Paris .1976.

-Dupuy (J-P.). Ordres et désordres. Seuil. Paris .1982.

-Eco (U.). L'œuvre ouverte. Seuil. Paris .1962.

-Foucault (M.). Naissance de la clinique. P. U. F. . Paris .1963.

-Foucault (M.). Les mots et les choses. Gallimard. Paris. 1966.

-Foucault (M.). L'archéologie du savoir. Gallimard. Paris .1970.

- Foucault. Ceci n'est pas une pipe. Fata Morgana. Paris .1973.

-Foucault. Surveiller et punir. Gallimard. Paris .1975.

-Foucault. Usage des plaisirs. Gallimard. Paris .1984.

-Gadamer (Hans). Vérité et méthode. Seuil. Paris .1976.

-Gombrich (E. H.). L'art et l'illusion. NRF. Gallimard .1960.

-Granel (G.). La réflexion du sens. du temps et de la perception chez E. Husserl. Gallimard. Paris .1968.

-Goethe (J. W.). Ecrits sur l'art. Klincksieck. Paris .1983.

-Habermas (J.). Théorie de l'agir communicationnel. Fayard. Paris .1987.

-Habermas (J.). Le discours philosophique de la modernité. Gallimard.

Paris. 1988.

-Hegel (G. W. F.). *Principes de la philosophie de droit. Gallimard. Paris .1965.*

-Heidegger (M.). *Chemins qui ne mènent nulle part. Gallimard. Paris .1962.*

-Horkheimer et Adorno. *La dialectique de la raison. Gallimard. Paris .1983.*

-Husserl (E.). *Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale. trad.. A. L. Kelkel et R. Scherer .P. U. F.. Paris .1971.*

-Jauss (H. R.). *Pour une esthétique de la réception. Gallimard. Paris .1974.*

-Jiménez (M.). *Qu'est-ce que l'esthétique ?. Gallimard. Paris .1997.*

-Jiménez (M.). *Crise de l'art ou consensus culturel ? . Kincksieck. Paris .1995.*

-Kant (E.). *Critique de la faculté de juger. Vrin. Paris .1965.*

-Koyré (A.). *Etudes d'histoire de la pensée scientifique. Gallimard. Paris .1973.*

-Lambin (B.). *La peinture et le temps. Klincksieck. Paris .1983.*

-Le Doeuf (M.). *L'imaginaire philosophique. Payot. Paris .1980.*

-Lenain (T.). *Pour une critique de la raison ludique. Vrin. Paris .1993.*

-Lloyd (G. E. R.). « *Le temps dans la pensée grecque* » *in Les cultures et le temps. Payot. UNESCO. Paris .1976.*

-Lukacs (G.). *Philosophie de l'art. Klincksieck. Paris .1981.*

-Liotard (J. F.). *La condition postmoderne. Minuit. Paris .1979.*

-Marcuse (H.). *Eros et civilisation. Minuit. Paris .1968.*

-Marcuse (H.). *La dimension esthétique. Seuil. Paris .1978.*

-Merleau-Ponty (M.). *Phénoménologie de la perception. Gallimard. Paris .1945.*

-Merleau-Ponty (M.). *Le visible et l'invisible. Gallimard. Paris .1964.*

-Merleau-Ponty (M.). *L'œil et l'esprit. Gallimard. Paris .1964.*

-Nancy (J. L.). *Une pensée finie. Galilée. Paris .1990.*

-Panofsky (E.). *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident. Flammarion. Paris .1997.*

-Panofsky (E.). *Architecture gothique et pensée scolastique. Minuit. Paris .1970.*

-*Panofsky (E.). La perspective comme forme symbolique. Minuit. Paris .1975.*

-*Passeron (R.). Création et Répétition. Recherches politiques. Groupe de recherche esthétique du C. N. R. S.. Paris .1982.*

-*Perniola (M.). L'instant éternel. Paris .1982.*

-*Platon, Banquet. Paris*

-*Platon. République. Paris....*

-*Plotin. Ennéades. LIV.. Paris?*

-*Revalut d'Allonnes (O.). La création artistique et les promesses de liberté. Klincksieck. Paris .1973.*

-*Rochiltz (R.). Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique. Gallimard. Paris .1994.*

-*Schaeffer (J. M.). L'art de l'age moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours. Gallimard. Paris .1992.*

-*Schull (P. M.). Platon et l'art de son temps. Paris*

-*Sartre (J. P.). Situations. Gallimard. Paris .1947.*

-*Serres (M.). Esthétiques sur Carpaccio. Hermann. Paris .1975.*

-*Serviére (M.). Le sujet de l'art. L'harmattan. Paris .1997.*

-*Vallier (D.). L'intérieur de l'art. Braque. la peinture et nous. Seuil. Paris .1982.*

-*Tonelli (F.). L'esthétique de la cruauté. Nizet. Paris .1972.*

-*Triki (R.). Esthétique et politique à la Renaissance. Pub. de l'Université de Tunis I. Tunis .1987.*

-*Triki (R.). « Les aventures de l'image chez Foucault » in L'image .Deleuze .Foucault .Lyotard .Vrin .Paris .1997.*

-*Vasari (G.). Les vies des meilleurs peintres. sculpteurs et architectes. Berger-Levrault. Paris .1981.*

-*Védrine (H.). Les grandes conceptions de l'imaginaire. Paris .1990.*

Vinci (L.). Traité de la peinture. Trad. Chastel. Hermann. Paris .1964.

-*R. E. Wolf. Renaissance. maniérisme et Baroque. Vrin. Paris .1992.*

-*Wolfflin (H.). Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Gallimard. Paris .1952.*

فهرس المواد

مقدمة 9

الفصل الأول : الفن والفلسفة 13

1 ـ الفنان والفيلسوف 15

2 ـ ماهي الإنشائية ؟ 18

3 ـ الموقف الجمالي 20

الفصل الثاني : القيمة الجمالية 23

1 ـ في الدّلالة العامّة للقيمة 27

2 ـ الحكم الجمالي 32

3 ـ هيمنة الجميل أو دمج القيم الجمالية في حقل التأملي 34

4 ـ الجميل وتبعية الفن 37

5 ـ الشكل 42

6 ـ الجليل 45

الفصل الثالث: قيم وآثار فنية 49

1 ـ النقد التجريبي للأساس العقلاني لمعيار الذوق 51

2 ـ من التمثل إلى الحضور أو انبثاق القيم الجمالية 53

3 ـ الأساليب وتكاثر القيم 55

4 ـ القبيح 58

5 ـ ظاهرية الإدراك والأثر الفني 59
6 ـ الأثر المفتوح و إبداع القيم 60
الفصل الرابع : الأشكال الجمالية للحداثة 63
1 ـ معنى الحداثة 65
2 ـ حداثة ومقاومة جمالية 67
3 ـ العلامات الرائدة للحداثة الفنية 74
4 ـ الحداثة والفضاءالتشكيلي 82

الفصل الخامس : نهاية الحداثة ومشكل المعنى 87
1 ـ فن في مواجهةالمعنى المسقط 90
2 ـ الفن بين ا للعب والإنفتاح 94

الفصل السادس : الصورة الخارقة 97
1 ـ صورة ولوغوس 99
2 ـ سلطات الصورة 103

خاتمة 111

الهوامش 115

ثبت المراجع 125



المغاربيـة للطباعـة والإشهـار

22، نهج المقاولين – المنطقة الصناعية الشرقية – أريانة – تونس
الهاتف : 683 837 70 216+ – الفاكس : 975 838 70 216+

الجماليات وسؤال المعنى

يمثل هذا الكتاب نوعا من التأليف المكثف لجملة الإشكاليات الفلسفية والجمالية التي تحكمت في مختلف الفنون والأنساق الفلسفية في علاقاتها مع التجربة الجمالية في كل أبعادها.
ومن بين هذه الإشكالات نذكر طبيعة العلاقة بين عالم الفنون وعالم الحكمة : ما حاجة الفنان والمتلقي بل والأثر الفني نفسه بخطاب غريب عنه ؟
تقدم رشيدة التريكي إجابة دقيقة فيها كثير من العمق يكشف مدى إلمامها بتفاصيل التجربة الفنية تأريخا للثورات الشكلية وتأصيلا نظريا لتقاطعات الجمالي مع الفلسفي.
فالكتاب يقف عند قضايا الإبداع والتلقي في علاقتها بالإنسان وبالثقافة عموما.

الكاتبة : رشيدة التريكي أستاذة الجماليات وفلسفة الفن بجامعة تونس
رئيسة الجمعية التونسية للجماليات والإنشائية نشرت كتبا عديدة باللغة الفرنسية.
كتابها الأخير يحمل عنوان الصورة صدر عن دار لاروس بباريس في أكتوبر 2008

المترجم : ابراهيم العميري أستاذ مبرز في الفلسفة مختص في الجماليات
وعضو بالهيئة المديرة للجمعية التونسية للدراسات الفلسفية.
له عديد المقالات المنشورة في المجلات العلمية.

9789973889683-

